3 1761 05744576 9

NK
4645
D8
c.1

MEMORIE DELLA R. ACCADEMIA DEI LINCEI

CLASSE DI SCIENZE MORALI, STORICHE E FILOLOGICHE

(ANNO CCCXIII 1916)

SERIE QUINTA — VOLUME XV — FASCICOLO III.

PERICLE DUCATI

SAGGIO DI STUDIO SULLA CERAMICA ATTICA FIGURATA

DEL SECOLO IV AV. CR.

ROMA

TIPOGRAFIA DELLA R. ACCADEMIA DEI LINCEI

PROPRIETÀ DEL DOTT. PIO BEFANI

1916

NK
4645
D8

LIBRARY
OCT 6 1971
UNIVERSITY OF TORONTO

RELAZIONE

letta dal Corrisp. G. Ghirardini, relatore, a nome anche del Socio P. Orsi, nella seduta del 21 febbraio 1915, sulla Memoria del prof. P. Ducati, avente per titolo: *Saggio di studio sulla ceramica attica figurata del secolo IV av. Cr.*

Lo scritto del Ducati si ricollega strettamente alla monografia già pubblicata negli *Atti* dell'Accademia dei Lincei: *I vasi dipinti nello stile del ceramista Midia.*

Egli ora, quasi rispondendo ad un invito del Furtwängler, si è accinto al compito di raccogliere, classificare, analizzare e giudicare criticamente il ricco materiale ceramografico che sta cronologicamente fra le opere di Midia e lo spegnersi della produzione attica sullo scorcio del secolo IV.

La laboriosa ricerca degli esemplari di vasi dipinti che presentano tale fisonomia da poter essere insieme aggruppati, la particolare analisi delle forme e degli stili delle rappresentazioni, l'esegesi ragionata dei soggetti trattati, taluni dei quali prestano argomento a dubbî e controversie, i copiosi raffronti tipologici, e la determinazione delle classi secondo quelle note caratteristiche delle singole pitture che valgono a mettere in chiaro la evoluzione dell'arte dall'indirizzo midiaco in poi: tutta questa serie d'indagini e di studî è condotta dal Ducati con rigorosa severità di metodo, con copia ed efficacia di argomentazioni d'ordine tecnico, formale ed estetico; e conduce l'autore a deduzioni di cronologia e di storia della pittura vascolare attica del secolo IV, le quali non possono nella loro generalità non essere accolte dalla critica.

Non v'ha dubbio pertanto che egli rende con questo poderoso lavoro un segnalato servigio agli studî sulla ceramica greca, tanto più notevole in quanto il periodo che egli prende a considerare è stato sin qui il meno conosciuto e il più trascurato. Apprestando un largo repertorio di materiale artistico, ripartito organicamente in otto serie, descritto e illustrato non solamente in sè e per sè, ma nei rapporti ancora che questo materiale offre con prodotti dell'arte plastica; curando la ricerca dei dati topografici che potevano suffragare i giudizî cronologici, il Ducati dà agli studiosi un orientamento sicuro per la conoscenza della tardiva, eppur varia e interessante, fiori-

tura delle fabbriche vasarie d'Atene, che lentamente decadendo, cessano verso la fine del secolo IV av. Cr.

Noi diamo parere favorevole all'inserzione del dottissimo scritto negli *Atti* dell'Accademia, che accolsero già la precedente monografia sui vasi di Midia, raccomandando al Ducati di offrire, intercalate nel testo, le riproduzioni di alcuno dei più caratteristici dipinti delle singole categorie, e d'aggiungere in fine un epilogo, nel quale siano riassunti ed esposti chiaramente i risultati da lui conseguiti.

Saggio di studio sulla ceramica attica figurata del secolo IV av. Cr.

Memoria di PERICLE DUCATI

professore di archeologia nella R. Università di Torino

(con nove tavole)

INTRODUZIONE.

« ...Siccome adunque la pittura vascolare attica finisce non col quinto, ma col quarto secolo, sorge per noi il còmpito di disporre nel corso del secolo quarto il ricco materiale esistente di vasi, che si collocano, in sviluppo storico, tra lo stile della nostra idria alessandrina (tav. 40) e lo stile della fine del secolo V (Midia e vasi affini) ».

Così Adolfo Furtwängler nel testo dell'opera, Furtwängler e Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, serie I, pag. 207, illustrando la riproduzione di una idria della collezione di vasi di Monaco proveniente da Alessandria (tav. 40).

Il presente studio, costituito da varie osservazioni non su tutto il materiale che può essere a noi noto, ma su parecchi esemplari significativi, non può nè deve essere giudicato se non come un modesto contributo parziale all'argomento, che il grande archeologo defunto indicò, ma che da nessuno, sinora, è stato fatto oggetto di trattazione.

Anche in questo caso, nell'esame del materiale ceramico è d'uopo partire dai vasi editi con scrupolosa esattezza, e cioè è d'uopo prendere per base tutto quello che è stato riprodotto dal Reichhold nell'opera sullodata.

Dodici vasi attici sono ivi editi come pertinenti al secolo IV; si potrebbero aggiungere altri due esemplari che con grandissima probabilità, ma non con assoluta certezza, sono stati giudicati come prodotti attici. I dodici vasi si possono raggruppare nel modo seguente:

a) pelike nell'Eremitaggio di Pietrogrado (t. 70), coperchio di tazza dell'Eremitaggio di Pietrogrado (t. 68);

b) frammenti di coperchio di tazza nel Museo di Boston (serie II, fig. 24), pelike nell'Eremitaggio di Pietrogrado (t. 69), idria nell'Eremitaggio di Pietrogrado (t. 79, 1);

c) pelike nell'Eremitaggio di Pietrogrado (tav. 87), frammento di idria a San Luigi d'America (serie II, fig. 17);

d) idria nella collezione di vasi a Monaco (t. 40);

e) due crateri nella collezione di vasi a Monaco (t. 100, 1 e 2);

f) idria del Museo Britannico (t. 79, 2);

g) cratere nella collezione di vasi a Monaco (t. 80, 1).

In *a*) potrebbe rientrare il frammento, forse di cratere, con testa di centauressa, che proviene da Taranto (serie II, fig. 94*b*); in *e*) una brocca di Ruvo della collezione Jatta (serie II, fig. 76).

Dal frammento addotto da Hauser (serie II, pag. 265) per supposti rapporti tra Zeusi e la pittura di ceramica, è detto: « e l'influsso di Zeusi non sarebbe poi inesplicabile, se, come pare, si ha il residuo di un vaso attico ». Per la brocca il Furtwängler scrisse (serie II, pag. 209): « il fine vaso sembra di fabbrica attica, non apula » (1).

Ma, se anche questi due esemplari fossero stati fabbricati nella Magna Grecia e non in Atene, dovremmo pur sempre definire attica e non italiota l'arte secondo la quale le loro pitture furono eseguite, tanto forte è la comunanza loro con alcuni dei vasi suddetti.

(1) L'atticità di questa brocca è ammessa dal Picard (*Bullettin de correspondance hellénique*, 1911, pag. 185), il quale vi vedrebbe uno dei modelli attici, a cui si sarebbero inspirati i ceramografi di Ruvo dello stile detto di « Gnathia ». Alla brocca si avvicinerebbe poi una pelike della collezione Iatta, con la rappresentazione di una Nike ad ali spiegate (n. 1334; si veda Picard, ivi, pag. 184).

CAPITOLO PRIMO.

Elenco di alcuni vasi attici del secolo IV e loro caratteri (serie A e sottogruppo B).

---

§ 1.

A, 1 = Pelike da Kertsch (Pavloskoi-Kourgane) all'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 1792) (1). Ultima ed esatta riproduzione in Furtwängler e Reichhold (tav. 70 e fig. 23; testo, serie II, pp. 51 e segg.). Alla bibliografia ivi raccolta si aggiunga: Pringsheim, *Archäologische Beiträge zur Geschichte des eleusin. Kults*, pp. 81 e segg.; Ducati, *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei*, 1908, pp. 375 e segg.; Rizzo, *Römische Mitteilungen*, XXV, 1910, pp. 111 e segg.; von Salis, *Der Altar von Pergamon*, pag. 49 (ripr. in t. I, 1 e 2).

Lato A. Vi veggo rappresentati i seguenti personaggi (da sinistra a destra): Herakles, Afrodite ed Eros, Eumolpo (2), Demeter e Pluto, Kora, Trittolemo, Dio-

(1) Proviene da una tomba di ricca defunta. Dentro il sarcofago di legno (lavorato ad intarsio e a pittura; si cfr. Watzinger, *Griechische Holzsarkophage aus der Zeit Alexanders des Grossen*, 1905, pp. 45 e segg., n. 36), erano i seguenti oggetti: 1°) frammento di vestito ricamato (figura di Amazzone a cavallo); 2°) scarpe di cuoio fine; 3°) ampyx di oro riproducente treccie di capelli (*Compte-rendu. Atlas*, 1859, tavola III, 2; si cfr. altri due esemplari consimili ivi, 1865, t. I, 4 e 1883, t. I, 1 ed un quarto esemplare un po' più complesso dalla grande Blisnitza, ivi, 1869, tav. I, 11; sarebbe questo ornato la τέττιξ di Hauser, *Jahreshefte des oesterr. arch. Institutes*, 1916, pp. 76 e seg.); 4°) due orecchini con figurine di Nike (ivi, tav. III, 3); 5°) una tenia aurea; 6°) tre anelli di oro con castone mobile (ivi, tav. III, 4-7); 7°) uno specchio di bronzo dorato; 8°) cinque alabastri; 9°) residui di un canestro e di una cassetta di legno. Fuori del sarcofago si rinvennero: 1°) la pelike A, 1; 2°) una lekythos a figura di Scita danzante (ivi, t. III, 1); 3°) una oinochoe nera con scanalature; 4°) nove alabastri; 5°) una brattea di oro smaltata con filigrana; 6°) una moneta di argento di Panticapeo (A, testa giovanile; B, testa di leone).

(2) Tale è la denominazione del Furtwängler basata sul residuo della iscrizione [Εὐμόλ]πος che è accanto ad una consimile figura di δᾳδοῦχος su di un frammento di idria a Boston (Nicole, *Meidias et le style fleuri*, t. V, 1). Il Pringsheim ed il Rizzo mantengono invece la denominazione, già da altri proposta, di Jacco. Lo Hauser (*Römische Mitteilungen*, 1910, pag. 290) dà il nome di Eumolpo a questo tipo di personaggio esibito anche dal sarcofago di Torre Nova (ivi, t. II), pel quale invece e lo Svoronos (*Das Athener Nationalmuseum*, pag. 483) e lo Amelung (in Helbig, *Führer*, 1912, II, pag. 116, n. 1325) mantengono il nome di Jacco, basandosi sugli altari delle taurobolie, illustrati dallo Svoronos (op. cit., pp. 474 e segg., t. LXXX). Seguo la denominazione del Furtwängler, che si appoggia ad un monumento della fine del secolo V, come è il residuo di vaso di Boston.

niso (1). Gea sull'omphalos (2). In questa scena eleusinia vi è l'elemento mortale divinizzato (Herakles) (3) in seguito alla iniziazione (il βάκχος nella s.); vi è l'elemento demònico (Eumolpo: Δημητρος δαίμων. ἀρχηγέτης τῶν μυστηρίων) che introduce i mortali presso le divinità eleusinie, quello stesso demone che guida la famiglia di Niinnion sul noto pinax (Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1904, t. I).

Lato B. Vi è, come giustamente ha spiegato il Furtwängler, la rappresentazione della nascita di Iacco. Nella figura designata come Hera, sarebbe preferibile riconoscere Demeter; essa è del tutto simile alla Demeter del lato A. e si deve inoltre notare che Hera non avrebbe rapporto con la nascita eleusinia di Iacco. Nella figura spiegata come Zeus è ovvio riconoscere Ades, oppure il θεός che, come divinità ἀρχέγονος di Eleusi, appare su monumenti eleusinii [per es. sul rilievo di Lakrateides (4) accanto alla θεά che potrebbe essere Gea stessa (5), che qui porge il bambino Iacco].

Così in questa pelike abbiamo due scene riferibili ai due grandi iniziati, allo iniziato mortale, Herakles, e a quello divino, Dioniso (6).

A, 2 — Coperchio di tazza da Kertsch (Jouz-Oba) all'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 1791) (7).

Ultima ed esatta riproduzione in Furtwängler e Reichhold (t. 68; testo serie II, pp. 36 e segg., figg. 19 e 20); Minns (*Scythians and Greeks*, 1913, fig. 248) (v. t. II).

Il Furtwängler vi ha riconosciuto una scena allusiva ad un matrimonio. Vi sono quattordici figure di adulti, di cui una sola è maschile; la figura di una fanciulla schiava, sei figure di Eroti, alcune bestie ed accessorii numerosi. Questa pittura ci pone dinanzi agli occhi l'interno di una ricca casa ateniese del secolo IV.

(1) Nell'ambiente eleusinio equivarrebbe a Iacco. Tale equivalenza è invece combattuta dal Foucart, *Les mystères d'Eleusis*, 1914, pp. 119 e segg.

(2) Si cfr. quanto già scrissi nei *Rendiconti* citati.

(3) Herakles è il simbolo dell'iniziato mortale per eccellenza. Si cfr. il dialogo pseudo-platonico *Axiokos*, 372 a. Accanto ad Herakles si ha la iniziazione dei Dioscuri su di oxybaphon saticulano del Museo Britannico (*Catalogue of vases*, IV, F, 68; Panofka, *Cabinet Pourtalès*, t. 16; Overbeck, *Kunstmythologie, Atlas*, t. XVIII, 9). Si veda Furtwängler, op. cit., pag. 56.

(4) *Athenische Mitteilungen*, XXX, 1905, tavola a pag. 183; nella illustrazione a questo rilievo è raccolta la bibliografia relativa al θεός ed alla θεά eleusinii. Si aggiungano Farnell, *Cults of greek States*, III, pp. 138 e segg. — Foucart, op. cit., pp. 90 e segg.

(5) Si vedano i *Rendiconti* citati, pag. 380.

(6) Si cfr. il citato dialogo *Axiokos*, 372 *a*.

(7) Questo vaso si rinvenne, insieme con la pelike A, 11, in una tomba di uno dei tumuli di Jouz-Oba. Il sarcofago, ligneo, era adorno di colonne, di sculture, di semisfere vitree. Il cadavere era di donna ed aveva, come corredo funebre, oltre ai due vasi dipinti: 1°) due orecchini di oro, ciascuno con figurina di Menade (*Compte-rendu*, 1860, t. IV, 4-5); 2°) una collana di oro; 3°) un anello di oro, nel cui castone è effigiata una cicala su di un fiore (ivi, t. IV, 12); 4°) un braccialetto con un calcedonio in cui è rappresentata una Gorgone di arte arcaica (ivi, tav. IV, 6; Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, t. VIII, 52); 5°) una giaspide con cavallo a galoppo (ivi, t. IV, 10; Furtwängler, op. cit., t. XIV, 15); 6°) uno specchio di bronzo dorato; 7°) una spilla in bronzo; 8°) un fuso in osso; 9°) una lucerna fittile; 10°) tre lame arrugginite di ferro (si cfr. *Compte-rendu*, 1859, part. X; il sarcofago ligneo è forse quello al n. 20 in Watzinger, op. cit., pag. 41).

Osservo che la scena si può dividere in cinque gruppi: 1°) lo sposo, la suocera, una donna con specchio (1), due Eroti; 2°) una ragazza con vezzo, un Eros; 3°) una ragazza con una cassetta sulle ginocchia, una giovane che ne estrae un drappo, un Eros con lutroforo; 4°) la sposa, una donna che ne orna il capo, una giovane dietro la sposa, un Eros ai piedi della sposa (ai lati, a destra, è una donna poggiata ad un'erma, a sinistra una donna con uno specchio) (2); 5°) due donzelle che preparano i dolci, una piccola schiava che lava, un Eros volante. Il 1° ed il 4° gruppo sono i principali, e col 2° gruppo alludono all'adornamento della sposa e del suo sèguito; nel 3° e nel 5° gruppo, secondari, è l'allestimento di determinate parti del matrimonio (il velo nuziale, il lutroforo, le focaccie, la vasca) (3).

Di questi due insigni vasi il Furtwängler espresse varî caratteri, che si possono estendere, per gran parte, ad altri vasi della serie e che qui vengono riassunti:

α) la sagoma della pelike e, in altri casi, della idria, in cui si riconosce una tensione verso una svelta eleganza (diminuisce il sentimento severamente architettonico; nella pelike si allunga il collo, si allarga la imboccatura);

β) la forma delle palmette coi lobi allargantisi verso l'alto ma con la loro cima appuntita piegata all'indietro (4);

γ) la mancanza delle iscrizioni per designare le varie figure rappresentate;

δ) il maggiore rilievo delle figure rispetto a quello del ciclo di Midia (5) (si vuole raggiungere non la linea del contorno esteriore, ma la particolarità interna delle figure, che sembrano disegnate secondo modelli plastici);

ε) la apparizione di nuovi motivi che sembrano di plastica derivazione (l'incurvarsi su appoggi; il drappeggio su di una coscia col mantello stretto tra le gambe);

ζ) il trattamento del vestito (le pieghe sono rese a tratteggi corti, così da raggiungere una espressione di panneggio spesso complicato, quasi di rilievo: gli

(1) Lo specchio tenuto da questa donna e l'altro del gruppo 4° sono del tipo ovvio a rinvenirsi nelle tombe di Kertsch: di bronzo dorato e lisci (si cfr. lo specchio della tomba da cui è uscita la pelike A, 1 e quello donde proviene questo stesso coperchio di tazza A, 2).

(2) Nell'ornato sulla fronte riconosce lo Hauser (*Jahreshefte des österr. arch. Institutes*, 1906, pag. 76) la *τέττιξ* che sarebbe pure offerta dagli esemplari aurei indicati in una nota precedente e che sarebbe anche nella testa di Artemisia del Mausoleo, in una seconda testa del Mausoleo, in tre teste di Priene. Ma contro la identificazione della *τέττιξ* con questo ornato si veda la vera *τέττιξ* aurea del Parnete (*Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική*, 1906, pag. 89; si cfr. Nicole, op. cit., pag. 71, n. 1).

(3) Per le varie parti del matrimonio attico, oltre agli scritti fondamentali del Brückner, *Anakalypteria* e *Lebensregeln auf athenischen Hochzeitsgeschenken* (*Berliner Winckelmannsprogramm*, 1904 e 1907) e *Athenische Hochzeitsgeschenke* (*Athenische Mitteilungen*, XXXII, 1907, pp. 79-122), rimando a ciò che è riassunto da Pernice in Gercke e Norden, *Einleitung in die Altertumswissenschaft*, 1912, II, pp. 50 e segg.

(4) Si cfr. le palmette su due sarcofagi lignei di Abusir e su due sarcofagi della Crimea, da Kertsch e da Taman (Watzinger, op. cit., figg. 51-54, 82-83 e 87).

(5) Sulla idria di Midia (Furtwängler e Reichhold, t. 8-9) e sui vasi affini rimando a Nicole, *Meidias et le style fleuri dans la céramique attique* (*Mémoires de l'Institut national genévois*, XX, 1908, pp. 51-155), e alla mia Memoria, *I vasi dipinti nello stile del ceramista attico Midia* (*Memorie della R. Accademia dei Lincei*, 1909, pp. 93-175).

orli pure sono espressi in analogo modo; mancano nel panneggiamento le pennellature di vernice diluita che talora si osservano nei vasi del secolo V);

η) la maniera del disegno a linee per lo più corte, del tutto sottili (con favore sono espresse le teste a vario prospetto, con corti tratteggi, con doppio contorno del naso ecc.).

Inoltre confronti varî furono istituiti dal Furtwängler, e cioè con gli specchi metallici graffiti e con rilievi senza manico (1), i quali sarebbero di fabbrica corinzia con influssi della scuola sicionia di pittura e con varie opere plastiche.

Gli specchi addotti dal Furtwängler sarebbero: l'esemplare del Louvre con le figure di Corinto e di Leucade (2) (cfr. Ades o il θεός di A. 1, lato B; Zeus di A. 11); un esemplare con figura di Eros (3) (cfr. Eros con lutroforo su A. 2); un esemplare di collezione privata con due donne che si abbigliano (4) (cfr. donne esibite da A. 2).

Le opere plastiche citate dal Furtwängler sono, per la pelike, lo Herakles Lansdowne (5) (cfr. Herakles come μέσιος), statue funerarie di donne sedute (6) (cfr. Gea sull'omphalos). Athena del Museo Capitolino (7) (cfr. Athena che accoglie Jacco bambino). Athena bronzea del Museo di Firenze (8) (cfr. la figura di Hera o di Demeter); per il coperchio di tazza, due delle Aglauridi del rilievo ricostruito dallo Hauser (9) (cfr. la donna posta a sinistra della erma). Noto che il von Salis ha riconnesso la Athena della nascita di Jacco, invece che con la statua capitolina, più giustamente con la figura della dea del frontone occidentale del Partenone.

Aggiunge il Furtwängler che il motivo di Kore poggiata al pilastro sulla pelike è essenzialmente statuario ed è peculiare di gemme proto-ellenistiche. Forse si avrebbe

(1) Osservo, a tale proposito, che insieme con uno di questi vasi, con le pelike B, 3, si rinvenne uno di questi specchi con rilievo esibente Eros abbracciato da Afrodite o da una mortale *Compte-rendu, Atlas*, 1865, t. V, 1; Reinach S., *Répertoire de reliefs*, III, pag. 482, 3). Anche pel contenuto questo specchio è un prodotto dello stesso indirizzo d'arte a cui appartengono i vasi della serie A.

(2) *Monuments grecs publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques*, 1873 t. III; Dumont, Chaplain, Pottier, *Les céramiques de la Grèce propre*, II, tav. 31; Daremberg, Saglio e Pottier, *Dictionnaire*, VIII, fig. 6535.

(3) Dumont, Chaplain, Pottier, op. cit., II, pag. 198, fig. 14.

(4) Furtwängler e Reichhold, serie II, testo, fig. 18.

(5) *Specimens of ancient sculptures*, I, t. 40; Michaelis, *Ancient marbles in Great Britain*, pag. 451, n. 61; Furtwängler, *Meisterwerke der griech. Plastik*, pp. 515 e segg., fig. 92; Winter, *Kunstgeschichte in Bildern*, pag. 301, 1.

(6) Furtwängler, *Sammlung Sabouroff*, tav. XV-XVI; Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, n. 534.

(7) Helbig, *Führer*, 1912, I, pag. 851; *Catalogue of the Museo Capitolino*, 1912, pag. 299, n. 36.

(8) Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz*, n. 248; Bulle, *Der schöne Mensch*, tav. 131. Avvicinamento consimile fu già proposto dallo Amelung (*Die Basis des Praxiteles aus Mantinea*, pag. 24), e cioè con una delle Muse della base di Mantinea tanto affine alla Athena fiorentina.

(9) *Oesterreichische Jahreshefte*, VI, 1903, t. V-VI; Brunn-Bruckmann, tav. 598; Reinach S., *Répertoire de reliefs*, III, pag. 378, 1 e 2. Lo Hauser (pag. 94) istituisce il confronto della stessa figura del coperchio di tazza con la Aglauride dalla brocca, per l'atteggiamento, e con le altre due Aglauridi per la positura dello himation. Lo Hauser confronta poi, pel drappeggio, Afrodite di A, 1, lato A, con due Aglauridi.

nelle figure di Demeter seduta e di Kore accanto stante, il ricordo di un celebre gruppo statuario ateniese del secolo IV. Ed io sono incline a riconoscere in questo gruppo della pelike la riproduzione, sia pure assai libera, delle immagini del culto delle Dee eleusinie nel Telesterion di Eleusi. Infatti, il Kern (1), sulla base di varî monumenti, assodò, a mio avviso, come nel gruppo di Eleusi la dea Demeter fosse esibita seduta e stante la dea Kora, ma non già poggiata al pilastro come nella pelike. Ed ai monumenti addotti dal Kern non sarei alieno dall'aggiungere la idria a rilievo di Cuma (H. 1) e il notissimo pinax di Niinnion (*Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική*, 1901, tav. I) (2).

Accanto ai vasi A, 1 e A, 2 sono di avviso di dover collocare altri esemplari :

A, 3 = Pelike da Camiro (Rodi) nel Museo Britannico (E, 424) (3).

Salzmann, *Nécropole de Camiros*, t. LIX; *Wiener Vorlegeblätter*, serie II, t. 6, 2; Rayet e Collignon, *Histoire de la céramique grecque*, fig. 96; Roscher, *Lexikon der Mythologie*, III, fig. 3 a pp 219-220. Si cfr. Milchhöfer, *Jahrbuch des Instituts*, 1894, pag. 78; Robert, *Die Marathonschlacht*, 1896, pag. 74; Klein, *Geschichte der griechischen Kunst*, II, pag. 169; Furtwängler e Reichhold, serie II, testo, pag. 49, n. 3, pag. 53; Riezler in Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, n. 578 (testo). Per ulteriore bibliografia si cfr. Smith, *Catalogue of vases*, *British Museum*, III, E, 424 (v. t. III, 1).

Lato A. Peleo sorprende Tetide in mezzo ad altre Nereidi, e l'afferra con forza, mentre un mostro marino lo addenta in un polpaccio. Le Nereidi fuggono spaventate.

Lato B. Dioniso, Sileno e Menade.

Il Riezler, a proposito della « Callipigia » di Napoli, cita le figure di Nereidi di questa pelike per il loro movimento di rotazione su di se stesse.

A, 4 = Coperchio di tazza da Kertsch (Jouz-Oba) all'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 1858) (4).

(1) *Athenische Mitteilungen*, XVII, 1892, pp. 125 e segg. Si veda anche Rubensohn in *Athenische Mitteilungen*, XXIV, 1899, pp 55 e segg.

(2) Si noti che nella pelike A, 1 Demeter è del colore dell'argilla, Kora è in bianco. Bianca è pure Kora nel pinax, come tutte le figure femminili che vi sono rappresentate, mentre rossa è Demeter. Così anche nel frammento di anfora panetenaica edito dal Kern (op. cit , pag. 26, fig. 1; si veda von Brauchitsch, *Die panathenäischen Preisamphoren*, n. 110), Demeter è in nero e Kora è ricoperta di bianco Si ricordi la *μέλαινα Δημήτηρ* di Figalia (Pausania, VIII, 5,8-42, 1)

(3) Il vaso fu scoperto in una tomba che inoltre conteneva un aspo di oro con rilievi, una pisside di alabastro, un intaglio in calcedonio.

(4) La tomba, da cui proviene questo vaso, era a camera ed è riprodotta in *Compte-rendu*, 1860, t. IV, 1. Oltre al vaso A, 4, essa conteneva: un ramo di olivo in oro (*Compte-rendu*, 1861, t. VI, 4); un anello di oro nel cui castone è rappresentata Nike su biga di fronte (ivi, t. VI, 7; Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, t. X, 47); una pelike verniciata in nero con scanalature ed una ghirlanda d'oro; due alabastri; una sottocoppa di terra nera; una moneta di argento di Panticapeo con testa di Satiro da un lato e con una testa di bue dall'altro (si veda Head, *Historia numorum*, pag. 281); si cfr. *Compte-rendu*, 1869, pag. IV.

Compte-rendu, 1861, t. I, 1-3; Rayet e Collignon, op. cit., fig. 109; Reinach S., *Répertoire des vases*, I, pag. 5 (v. fig. 1).

Sono designati vari momenti dell'abbigliamento di dame ateniesi: la doccia, lo strofinamento del corpo, la pettinatura, l'acconciatura e l'adornamento del capo, il drappeggiarsi negli abiti.

Dalla dama, ignuda sotto la doccia, si passa alla dama completamente vestita, con lo himation che copre la parte inferiore del viso, e pronta per uscire di casa.

Fig. 1.

A mio parere, le dame rappresentate sono otto: una sotto la doccia; la seconda che viene pettinata; la terza che agita i capelli, verisimilmente profumati [1]; la quarta e la quinta del tutto vestite e pronte per la passeggiata; la sesta che accomoda la

[1] Così, per il motivo, questa figura presenta analogia con il tipo di Afrodite anadyomene, quale nella pittura sappiamo fu immortalato da Apelle e quale nella scultura ci appare in molte opere marmoree, bronzee e fittili, in varianti diverse di diverse età (si veda da ultimo, su questo tipo statuario nelle sue varie modificazioni, lo scritto del Mariani, *L'Aphrodite di Cirene*, estratto dall'*Annuario della R. Accademia di S. Luca*, 1915). Nella plastica, secondo il plausibile avviso del Mariani, questo tipo statuario sarebbe la trasformazione di un tipo di Diadumene. Il riscontro plastico più esatto per la figura del vaso sarebbe appunto la bella statua di Cirene (Mariani, ivi,

sua acconciatura allo specchio [1]; la settima che si fa asciugare e strofinare da una schiava; la ottava, infine, nuda e seduta, che si pone gli orecchini. Per conseguenza, cinque sarebbero le figure di serve, di cui una di tenera età e perciò di piccola statura. Un bimbo ed una bambina accanto alla pettinatrice sarebbero i figlioletti, rispettivamente, e della dama sotto la doccia e della dama che si fa pettinare. Tre figure di Eroti compiono la scena graziosissima che ci fa assistere a ciò che poteva essere l'abbigliamento di una signora ateniese del secolo IV.

A, 5 = Frammento di un'idria (?) da Kertsch, all'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 1913).

Compte-rendu, 1862, t. I, 1; Reinach S., I, pag. 10.

Anche qui, come nel numero precedente, doveva essere rappresentata una scena di abbigliamento femminile. La dama ignuda ginocchioni (e accanto a sinistra sono i residui della figura della schiava) ha nelle mani due utensili dorati, a forma di nappo, certamente attinenti alla *toilette*, ma di uso incerto [2]. Così incerto è l'utensile, simile ad una spatola, che nella sinistra è tenuto dalla seconda dama a destra. Un Eros giuoca alla *ἴυγξ* [3].

A, 6 = Frammento di un *γαμικὸς λέβης* (?) [4] da Kertsch, all'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 1920).

Compte-rendu, 1862, t. I, 3; Reinach S., I, pag. 10.

È il residuo di una scena di offerta di doni (*ἐπαύλια*) alla sposa, della quale è rimasta la parte superiore della figura; a lei viene offerta una corona [5].

A, 7 = Frammenti di un'idria, da Kertsch, all'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 1919).

Compte-rendu, 1862, t. I, 4-5; Reinach S., I, pag. 10.

Adornamento, a mio avviso, di una sposa alla presenza dello sposo. Questi, nell'atteggiamento, rammenta lo sposo in A, 2; la sposa si guarda in uno specchio bivalve come una delle dame su A, 4; la schiava che le è a destra, per il denudamento parziale del petto, rammenta due schiave dello stesso vaso A, 4.

---

t. I e II), qualora vi si riconosca, come vuole il Mariani (op. cit., pag. 5), una opera del sec. IV, di un artista ligio alla tradizione argivo-sicionia, forse di Eufranore.

Si cfr. poi anche una delle due donne sedute, in una incisione di specchio edita dal Furtwängler (Furtwängler e Reichhold, S. II, fig. 17): il motivo delle mani, secondo il Furtwängler, risalirebbe alla Anadyomene di Apelle.

[1] È uno specchio bivalve, e però di forma analoga a quelli adorni di scene a rilievo e ad incisione, addotte dal Furtwängler per lo stile, a confronto con le figure di questi vasi.

[2] Lo Stephani vi ha visto due piccoli bicchieri; ma incerta rimane anche così l'azione della figura rappresentata.

[3] Si v. l'articolo *Rhombus* di Saglio nel *Dictionnaire des antiquités* di Daremberg e Saglio. Si v. inoltre Ducati, op. cit., pp. 102 e seg. Una ulteriore rappresentazione della *ἴυγξ* è presso Pothos su di una situla apula edita dal Cultrera (*Ausonia*, VII, 1912, t. 3).

[4] Si veda su questa denominazione e su questo tipo di vaso, Brückner in *Athenische Mitteilungen*, 1907, pp. 98 e segg.

[5] Consimile offerta di una corona alla sposa è su di un lebete matrimoniale del Museo di Atene (Collignon e Couve, n. 1228; *Athenische Mitteilungen*, 1907, t. V, 2; Nicole, op. cit., fig. 42), già dell'ultimo quarto del sec. V (cfr. Ducati, *I vasi dipinti nello stile del ceramista Midia*, pag. 128).

A. 8 = Frammenti di lebete matrimoniale (?) da Kertsch, all' Eremitaggio di Pietrogrado (n. 1930).

Compte-rendu, 1862, t. I, 6-7; Reinach S., I, pag. 10.

Scena di ἐπαύλια; su uno dei due frammenti è il residuo della testa della sposa.

A. 9 = Lebete matrimoniale da Kertsch, al Museo di Kertsch (1).

Archäologischer Anzeiger, 1907, pag. 134, fig. 3-7 (Pharmakowsky).

È una scena di ἐπαύλια (2); ai lati della sposa, seduta, sono tredici figure muliebri, di donatrici e di donne attinenti ai servizî della casa. Notevoli le figure di donna tutta avvolta nello himation anche nella parte inferiore del viso, e di giovinetta esibita di fronte con un abito sulle spalle. Sono presenti sette figure di Eroti in funzioni analoghe a quelle del coperchio di tazza A. 2: come in questo ultimo vaso, così qui si notano la larnax a forma di casa e l'arnese a tripode che forse serve a bruciare profumi (3).

Del resto la composizione della scena, come di quelle che dovevano adornare i frammenti A. 6 e 8, è la solita che si osserva su vasi anteriori relativi agli ἐπαύλια (4).

Si nota, nei vasi A. 3-7, una forte inclinazione a rappresentare ignude le donne (5), tanto che la scena mitologica (su A. 3) della lotta di Peleo e di Tetide assume quasi l'apparenza di una scena in cui giovani donne che si bagnano vengono sorprese da un giovane. Tetide, infatti, ha quasi lo schema della dama sotto la doccia del coperchio di tazza A. 4, che s' incontra anche in uno dei frammenti A. 5, schema di vetusta origine (6), che ci appare anche in vasi del ciclo di Midia (7), ma che ora gode di singolare favore nella ceramica attica, precorrendo la sua trasposizione dal campo pittorico a quello plastico per opera del bitinio Doidalses (8). Non solo il denudamento totale del corpo femminile, ma anche quello parziale è con favore rappresentato. Ed in tal caso si avverte il contrasto, pieno di effetto, delle parti nude che

(1) È stato trovato in una tomba a lastre di pietre, e serviva come ossuario.

(2) La scena di ἐπαύλια su di una idria londinese (E. 225 - Inghirami, *Monumenti etruschi*, V, t. 10; Lenormant e De Witte, *Élite céramographique*, II, pag. 257) non mi pare condotta nello stile cosiddetto florido-bello dei nostri vasi, come asserisce lo Smith (*British Museum, Catalogue of vases*, III, E, 225), ma mi pare che rientri nella produzione derivata dal ciclo di Midia. Nulla si può giudicare dello stile del lebete matrimoniale del Museo di Atene (Collignon e Couve, n. 1848, t. LI) in base alla piccola e non chiara zincografia del catalogo di Collignon e Couve.

(3) Si v. Furtwängler e Reichhold, testo, serie II, pag. 38.

(4) Per lo schema delle scene di ἐπαύλια su vasi si veda lo scritto citato del Brückner in *Athenische Mitteilungen*, 1907.

(5) Come riflesso di tale indirizzo nella arte italiota, cito alcuni specchi prenestini per cui rimando a Matthies, *Die praenestinischen Spiegel*, pp. 90 e segg., 112 e segg., fig. 26 e 27; sono specchi con scene di bagno e di abbigliamento.

(6) Si veda la tazza jonica di Fineo (Furtwängler e Reichhold, t. 41) ed una tazza laconica o cirenaica in Böhlau, *Aus jonischen und italischen Nekropolen*, t. XI, 1.

(7) Si veda la lekythos di Atene (Stackelberg, *Die Graeber der Hellenen*, t. 28, 4) e la lekytos a ghianda di Berlino (Furtwängler, *Die Sammlung Sabouroff*, t. LXII, 2).

(8) Sul tipo di Afrodite di Doidalses si veda Klein, *Geschichte der griech. Kunst*, III, pp. 54 e seg.; Cultrera, *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana*, I, pag. 693; Ducati, *Revue archéologique*, 1911, II, pp. 139 e segg.

risaltano sul vestito variamente e riccamente drappeggiato. Tale contrasto si manifesta in special modo nelle belle figure di donne del prezioso coperchio di tazza A, 4; il denudamento poi del torace, mentre rivestita è la parte anteriore del corpo (dama pettinata in A, 4; figura di sposa in A, 7), è un motivo che pare divenga adesso di uso corrente, sebbene anche in antecedenza fosse usato, come si osserva nel noto cratere ruvestino di Io, presso la figura di questo personaggio mitico (1).

Non meno usato è il ricoprimento del corpo femminile con un solo mantello, che è collocato in modo obliquo sul petto, così da denudarlo più o meno parzialmente; così nella Kora della nascita di Jacco in A. 1, in una Nereide di A, 3, in tre donne di A, 4, nella sposa di A, 6, e nella schiava piegata a terra di A, 7.

Altro motivo che gode di grande favore in questa serie di vasi, rispecchiando una moda femminile, è quello della figura tutta avvolta in ampio mantello che ricopre anche parte del viso; così ci appariscono due dame nel coperchio di tazza A, 4 e nel lebete matrimoniale A, 9. È la dama del secolo IV quale anche ci appare in parecchie terrecotte (2); ma anche in vasi del secolo quinto noi la vediamo in tal modo ricoperta in modo così geloso (3). Ma si osservi quanto incomparabilmente più graziose sono nei loro atteggiamenti le figure dei vasi A, 4 e A, 9. Ed altrove (cap. III, § 3) osserveremo come la esibizione delle braccia intieramente coperte dal mantello corrisponda a ciò che è espresso da creazioni plastiche del secolo IV (4).

Questo carattere di forte femminilità che ci apparisce fin da principio nei vasi di questa serie e che non è estraneo nemmeno alla pelike eleusinia A, 1, ove primeggiano graziose figure di Dee, costituisce una delle più perspicue peculiarità di questi vasi, in cui la tonalità è data dalla grazia, propria del secolo di Prassitele.

Oltre a ciò che fu osservato dal Furtwängler a proposito dei vasi A, 1 e 2, credo opportuno aggiungere quanto segue e che concerne questi primi e migliori esemplari della serie.

1. Vi è una espressione, per dir così, patetica nei tratti del viso maschile di prospetto totale o parziale.

I capelli, espressi a singole ciocche, o lunghi circondano il contorno superiore del viso, o corti se ne dipartono a raggiera; le rughe o le pieghe della pelle sono indicate in modo piuttosto accentuato; gli occhi sono grandi, dall'ampio arco sopraccigliare e profondamente incavati; la bocca ha labbra alquanto tumide ed è lievissimamente aperta. È riconoscibile, in una parola, quella espressione di *pathoš* che comincia ad essere propria della plastica della prima metà del secolo IV, per cui si fa il nome del grande Scopa. Si osservi infine il rendimento nell'occhio e della pupilla e dell' iride.

(1) *Monumenti dell'Instituto*, II, t. LIX; *Ausonia*, III, pag. 66, fig. 6.

(2) Per esempio in Winter, *Die Typen der griechischen Terrakotten*, II (pag. 23, n. 5; pag. 26 n. 2; pag. 27, n. 1; pag. 32, n. 1 e n. 5), III (pag. 43, n. 6; pag. 47, n. 2; pag. 53, n. 2). Proveniente poi da Kertsch è l'esemplare in *Antiquités du Bosphore* t. LXVIII, 2.

(3) Per esempio, in una pisside presso Stackelberg op. cit., tav. 26.

(4) Cito, per tal riguardo, anche le due figure di Afrodite e di Demeter o Hera nella pelike eleusinia A, 1.

2. Tale espressione patetica è comune ai volti femminili in cui tuttavia non è come è naturale, la indicazione delle rughe o delle pieghe della pelle [1] ed in cui la chioma è accuratamente, sapientemente disposta intorno al viso; ma la ricerca di effetto in questa chioma appare anche qui nella espressione dei singoli ricci neri su di una massa chiara, ondulati in modo vario e vago, e talora con brevi ciocche elevantisi a guisa di serpentelli (si veda il coperchio di tazza A, 2), e talora con ciocche maggiori mosse quasi al soffio del vento (si veda specialmente la pelike di Peleo e di Tetide, A, 3).

3. Già si avverte in questi vasi una differenza, sia pure lieve, di espressione tra i volti di prospetto e quelli di profilo; più che nella pelike eleusinia A, 1 (ove la sola Gea, oltre al minuscolo Jacco, è di pieno profilo), questo si nota negli altri vasi. Alla solidità dei volti di vario prospetto corrisponde la già incipiente evanescenza dei volti di profilo col piccolo naso, con gli occhi allungati, col piccolo taglio della bocca, col breve mento.

4. Già altrove [2] notai la peculiare espressione dei vestiti, laddove si volle rendere una stoffa sottile a pieghe lunghe e parallele. Queste sono condotte a lineette brevi, interrotte, riunite per lo più a coppie; ciascuna coppia è discosta non poco dalla coppia vicina o da una singola piega. È una espressione di effetto che contrasta col metodo, ingenuamente assai più regolare ed accurato, del drappeggio degli abiti sottili nelle figure femminili del ciclo di Midia.

§ 2.

Nei vasi che seguono, le forme ci appariscono già un po' tralignate dalla nobiltà degli esemplari precedenti:

b) A, 10 = Frammenti di coperchio di tazza nel Museo di Belle Arti a Boston.

Furtwängler e Reichhold, serie II, pag. 53, fig. 24 (v. fig. 2).

Questo coperchio doveva essere tutto adorno di personaggi eleusinii. A sinistra di Hermes, seduto su di un basso seggio è il residuo di una figura policroma femminile che è seduta e tiene una face. Si può essere indecisi tra Demeter e Kora; ma sono incline per la prima denominazione [3], perchè Kora sarebbe da riconoscere, a mio avviso, nella figura a destra di Hermes.

Essa è stante e pare che esca dal terreno perchè non si può supporre in questa figura una sì forte deformità data da gambe tanto corte; alluderebbe perciò tale rappresentazione alla *ἄνοδος* di Kora?

(1) La età non più giovanile della madre della sposa sul coperchio di tazza A, 2 è manifestata, come del resto è ovvio nell'arte ellenica, con un collo carnoso e provvisto di pieghe.

(2) *I vasi dipinti nello stile del ceramista Midia*, pag. 172.

(3) Veramente, Demeter con la face non appare nelle altre rappresentazioni eleusinie su questi vasi del sec. IV; ma d'altro lato la face è attributo della dea su monumenti di varia età: p. es. e nello skyphos di Hieron (*Monumenti dell'Instituto*, IX, tav. 43), e in monumenti romani risalienti a composizioni greche (*Römische Mitteilungen*, 1910, tav. II, tav. VI-VII).

Più a destra è una figura di donna assisa su di un seggio a contorno tondeggiante, posto su di una basetta. Questo contorno presuppone una semisfera; ma d'altra parte il modo con cui siede la donna, così affondata nel sedile e ripiegata su di se stessa, dovrebbe escludere questo e dovrebbe indurci a riconoscere qui una sfera spianata. Se non che subito ci appare la improbabilità di questa rappresentazione, poichè mancano affatto documenti di confronto per un sedile di tale tipo. Perciò credo più probabile che qui sia rappresentato un omphalos; e credo che la così palese mancanza di corrispondenza tra il modo tutto raccolto, con cui siede la donna, ed il contorno dell'omphalos, necessariamente semisferico, si debba imputare

Fig. 2.

come sbaglio al ceramografo. Gea dunque sarebbe, a mio avviso, qui rappresentata; ed Eubuleo, seguendo il Furtwängler, sarebbe il giovane col *βάκχος* a lei vicino e che con lei sembra tener discorso.

Su di un altro frammento, inedito, è il residuo di una donna seduta; al di sotto di essa è un *κέρχνος* col suo coperchio.

A. 11 = Pelike da Kertsch (Jouz-Oba), all'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 1793) (1).

Ultima riproduzione in Furtwängler e Reichhold, tav. 69, testo, ser. II, pp. 46 e seg., figg. 21 e 22. Alla bibliografia ivi raccolta si aggiunga: Romagnoli, in *Studi italiani di filologia classica*, 1901, pp. 46 e seg.; Ducati, in *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei*, 1913, pp. 251 e seg. (v. t. III, 2).

Lato A. La spiegazione più favorevolmente accolta è quella dello Strube (2), secondo cui qui sarebbe rappresentato il consulto di Zeus e di Themis a proposito

(1) Questa pelike è stata trovata nella tomba da cui è uscito il coperchio di tazza A 2

(2) *Bilderkreis von Eleusis*, pag. 86, nota.

della guerra di Troia. Recentemente invece vi ho riconosciuto un'allusione al dibattito tra Athena ed Afrodite rispetto a la guerra tra Grecia e Persia [1].

Lato B. Scena dionisiaca.

A. 12 = Idria da Kertsch (Jouz-Oba), all'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 1924) [2].

Ultima riproduzione in Furtwängler e Reichhold, t. 79, 1; testo, S. II, pp. 72 e seg. Alla bibliografia ivi raccolta si aggiunga: Fowler e Wheeler, *A handbook of greek archäology*, 1909, figg. 389 (v. t. IV, 1).

Paride, in abbigliamento persiano, presso Elena: assistono due Eroti, due ancelle, i Dioscuri ed altre due figure femminili [3].

A. 13 = Ariballo da Kertsch (Jouz-Oba), all'Eremitaggio di Pietrogrado (numero 1929) [4].

Compte-rendu, Atlas, 1861, t. V, 3-4 = Reinach S., I, pag. 9; Milchhöfer, *Jahrbuch des Instituts*, 1894, pag. 51, n. 26; Terzaghi, in *Neapolis*, I, 1913, pp 13 e seg.

Quadriga nuziale: lo sposo è in abbigliamento orientale e, perciò, sotto l'aspetto di Paride; quindi la sposa è sotto l'aspetto di Elena; dinanzi ai cavalli è Hermes.

A. 14 = Pelike da Kertsch all'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 2020).

Compte-rendu, Atlas, 1863, t. I, 1 e 2 = Reinach S., I, pag. 15; Matthies, *Die praenestinischen Spiegel*, 1912 pag. 102 [5].

Lato A. Giudizio di Paride; manca la figura di Hera.

Lato B. Tre figure ammantate.

Ipoteticamente aggiungo il seguente vaso, purtroppo a noi malnoto da mediocre provvisoria riproduzione:

A. 15 = Idria da Rodi al Museo di Costantinopoli.

Reinach S., *Revue archéologique*, 1900, I, pp. 87 e seg. (a pag. 93 la pubblicazione del vaso riprodotta poi da altri); id., *Cultes, Mythes et Réligions*, II, pp. 262 e seg.;

(1) Non ho tenuto conto, nella esegesi della pelike, del vaso apulo di Napoli (Heydemann, n. 3220; Furtwängler-Reichhold, serie II, pag. 150, fig. 49), non già perchè esso mi sia sfuggito, come erroneamente mi è stato rimproverato (*Neapolis*, II, 1914, pag. 111), ma perchè esso non serviva affatto alla mia tesi.

(2) Questa idria fu ritrovata, insieme con l'ariballo A. 13 e con il cratere della fine del sec. V (*Compte-rendu, Atlas*, 1861, tav. III-IV = Reinach S., I, pp. 7 e 8), nel terreno sovrastante una tomba che conteneva: un sarcofago in legno (Watzinger, op. cit., n. 11, pag. 36) con gruppi dorati di cervi e grifoni (con ali di avorio); una pietra con intaglio di un grifone (*Compte-rendu, Atlas*, 1861, t. VI, 9); un anello di oro liscio; un anello di oro con le figure di Afrodite e di Eros nel castone (ivi, t. VI, 6); un anello di oro con castone mobile in calcedonio, adorno di una figura di airone ed insignito della firma di Dexamenos (ivi, t. VI, 10; Furtwängler, *Gemmen*, t. XIV, 4); un'anfora nera con baccellature ed una ghirlanda aurea; una sottocoppa di terra nera; uno specchio di bronzo dorato; alabastri e frammenti di osso lavorato.

(3) Noto la concordanza di composizione di questa idria con quella su di un cratere dell'ultimo quarto del sec. V, cioè il cratere del Museo di Bologna (Pellegrini, *Catalogo dei vasi greci dipinti delle necropoli felsinee*, n 300; *Museo Italiano di antichità classiche*, t. II, *a* = Reinach S., I, pag. 522) che allude alla gara tra Atalanta ed Ippomene.

(4) Questo ariballo fu rinvenuto insieme con la idria A. 12.

(5) Il Matthies confronta la composizione di questa pelike con quella, pure di un giudizio di Paride, su di una cista Barberini (*Monumenti dell'Instituto*, VIII, t. 29-31; Matthies, fig. 10),

Svoronos, *Journal intern. d'archéologie numismathique*, 1901, pp. 386 e seg.; Hauser, *Oesterreichische Jahreshefte*, 1903, pag. 96; Furtwängler e Reichhold, testo, ser. II, pp. 58 e seg.; Roscher, *Lexicon*, III, pp. 2085 e seg.; Pringsheim, op. cit., pag. 78; Ducati, *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei*, 1908, pag. 385; Harrison, *Prolegomena to the study of greek Religion*, pp. 524 e seg.; Rizzo, *Römische Mitteil.*, 1910, pp. 111 e seg.

Contrariamente al Furtwängler, che vedeva in questa idria la rappresentazione della nascita di Jacco, credo sempre plausibile la spiegazione del Reinach, per cui qui si dovrebbe riconoscere la nascita di Pluto. E col Reinach ritengo che la figura che sta ad accogliere il neonato Pluto sia Demeter e non già Athena, come ha sostenuto lo Svoronos e con lui la Harrison, che vedono nello scettro, a cui si appoggia la dea, una lancia [1].

Si aggiunga, pure in via di ipotesi, un tenuissimo frammento di vaso.

A, 16 = Frammento o di pelike o di idria da Eleusi, al Museo di Eleusi.

Athenische Mitteilungen, XVII, 1892, pag. 133, fig. 10 (Kern).

Vi è il residuo di una figura di Demeter seduta, con accanto il residuo di Kora stante.

Il Furtwängler notò una dipendenza dell'Athena, esibita sulla pelike A, 11, da tipi statuarî della dea del sec. IV, come sarebbero quelli editi dallo stesso dotto in *Statuenkopien im Alterthum*, I, t. 5, t. 7, 1 ed in *Sammlung Somzée*, t. IX, 13. Altri motivi statuarî riconobbe il Furtwängler nei Dioscuri della idria A 12, richiamandosi, per uno di essi, al « legatore di sandali »; e così per la figura di donna ammantata e seduta, nella stessa idria [2], il medesimo dotto addusse confronti con rilievi del sec. IV, come quella su metopa di monumento funerario edita in *Athenische Mitteilungen*, XVIII, 1893, t. I [3].

Pubblicando il coperchio frammentato A, 10, il Furtwängler notava la grande somiglianza dello Hermes, che vi è rappresentato, con lo Hermes della pelike eleusinia A, 1. Ora una confronto tra le due faccie esibite di parziale prospetto e sormontate dal cappello a feluca, che è comune al Peleo della pelike A, 3, può meglio convincerci del distacco che, a mio avviso, esiste tra A, 1 e A, 10. Nel quale ultimo vaso non si hanno più quei tratti regolari, sebbene accentuati e soffusi di un certo *pathos*, dei vasi del primo gruppo, ma il naso è già diventato breve e tozzo nelle sue larghe narici; lunghi e ristretti sono gli occhi, quasi corrugati in una vigile attesa; più numerose sono le pieghe della fronte.

[1] Vi è contrapposizione tra la scena su questa idria e l'altra della nascita di Jacco, sulla pelike A, 1. Nella pelike è simboleggiata la vegetazione umida e protetta della vite (nascita di Jacco); nella idria si allude invece alla vegetazione, arida ed a cielo aperto, del frumento, datore di ricchezza agli uomini (nascita di Pluto).

[2] Per questa figura adduco il confronto con la donna a destra in basso della scena dionisiaca su anfora a volute ruvestina (Heydemann, *Satyr- und Bakchennamen*, Halle, 1880, tavola = Roscher, *Lexicon*, III, pag. 2118, fig. 8).

[3] Lo Hauser confrontò poi la figura in basso a sinistra, nella idria A 15, con la Hora a sinistra del rilievo da lui ricostruito.

Magnificamente espressa è la testa di Zeus nella pelike di Themis, A, 11; è ovvio il confronto con la testa di Ades o del *θεός* nella pelike eleusina A, 1 (1); ma mentre qui, pur nei tratti patetici, v'è diffusa una olimpica benevolenza, nella pelike A, 11 la importanza del grave pensiero da cui è agitata la mente del nume, trova la sua espressione non solo nel ripiegarsi del capo a destra, ma altresì nelle due increspature ricurve della fronte, nello innalzamento delle pupille e nella ondulazione della bocca un po' aperta. E ben con ragione adunque il Furtwängler notava la bellezza di questa figura di Zeus. Nella quale invero si palesa, come anche nel dio della pelike A, 1, il nuovo indirizzo dell'arte del secolo IV, consistente nel dare alle teste degli Dei barbuti una espressione di forza e di *pathos*, a cui contribuisce assai l'incorniciamento della chioma possente ed inanellata. Non mi perito a riconoscere in queste due figure barbute dei vasi A, 1 e A, 11, insieme con opere plastiche come l'Asclepio di Milo (2) e l'originale del Zeus di Otricoli (3), i tratti precursori di ciò che doveva apparire pienamente evoluto nel Serapide di Briasside (4).

Ma, accanto alla figura di Zeus, nel medesimo vaso A, 11, sono altre figure che già denotano una inferiorità rispetto a quelle della pelike eleusinia A, 1 e dei vasi affini. La seconda testa esibita di quasi prospetto, quella cioè di Afrodite, pure espressa con grande cura, manca completamente di quel sentimento di cui è impregnata la testa di Zeus: è fredda, e tale freddezza ci appare chiaramente di fronte alla soavità delle figure del coperchio di tazza A, 2 e a A, 4, alla dignità delle figure della pelike eleusinia A, 1, alla agitazione di Tetide e delle Nereidi a destra nella pelike A, 3.

L'Afrodite di A, 11 presenza somiglianza di schema con la Elena della idria A, 12; v'è la stessa esibizione di tre quarti di prospetto della persona, v'è lo stesso denudamento parziale del corpo, v'è lo stesso moto del volto e della mano sinistra. Ma, pur essendo e la pelike e la idria, a mio avviso, allo stesso grado stilistico, tuttavia alla figura di Afrodite è superiore quella di Elena, da cui bene traspare la

(1) Stringente è l'analogia, addotta dal Furtwängler, con la figura di Corinto espressa nel bello specchio del Louvre (*Monuments grecs* ecc., 1873, t. III: Dumont, Chaplain, Pottier, op. cit., II, t. XXXI).

(2) *Catalogue of sculptures, British Museum*, I, n. 550; Brunn-Bruckmann, t. 230; Bulle, *Der schöne Mensch*, t. 231 (si veda ivi sotto quale giusta luce viene posta l'opera di Briasside).

(3) Brunn-Bruckmann, t. 130; Helbig, I, n. 288. Si veda, per la copia di villa Albani e per le altre due copie del Museo di Napoli e Ny-Carlsberg, il testo di Sieveking e Brunn-Bruckmann, t. 605. Tanto il Sieveking quanto l'Amelung (presso Helbig e in *Ausonia*, III, 1909, pp. 115 e seg.) riconnettono con Briasside l'originale del Zeus di Otricoli.

Una testa di Zeus analoga a quelle dei vasi A, 1 e A, 11 riconoscerei nel diritto delle magnifiche monete della lega arcadica (posteriori al 371); si veda Head, *Historia numorum*, fig. 241. Credeva il Furtwängler (*Die antiken Gemmen*, III, pag. 126) che nelle lettere *'ολυμ* o *'ολυ* delle monete fosse la firma di Olympios, incisore noto da una magnifica carniola (Furtwängler, op. cit., I, t. XIV, 8); lo Head invece vi riconosce il nome abbreviato delle feste per cui furono coniate, forse in occasione della olimpiade 104 (364 av. Cr.) celebrata dagli Arcadi; così le lettere *Χαρι* sulle stesse monete significherebbero le feste in onore delle Charites (Charisia, Charitesia).

(4) Sul Serapide di Briasside si veda Amelung in *Revue archéologique*, 1908, pp. 177 e segg., t. XIV, e in *Ausonia*, III, 1909, pp. 115 e segg.; si confronti Cultrera in *Memorie della R. Accademia dei Lincei*, 1910, pp. 219 e seg.

nascente passione per Paride, accompagnata dalla coscienza della propria bellezza. Ora, tale superiorità credo che sia dovuta al fatto che diversa è la funzione che hanno le due figure nei due vasi: Elena è la figura principale nell'idria; Afrodite è una figura secondaria nella pelike. Il decoratore della idria più si è affaticato nella espressione di Elena che non in quella delle altre figure, come il decoratore della pelike maggior impegno ha posto nel riprodurre il personaggio centrale di Zeus. Tale superiorità espressiva in questi due vasi di una figura centrale rispetto alle altre, costituisce un carattere che non è comune agli altri migliori esemplari di cui sopra si è fatta parola, ma che, più accentuato ancora, si riscontra invece in altri prodotti dei quali sarà più innanzi menzione.

E la forte prevalenza della esibizione del volto di profilo su quella di prospetto nei vasi A. 11-13, e la esclusiva rappresentazione di esso profilo nei vasi A. 14-15 sono ulteriori indizii di inferiorità di questi esemplari rispetto ai precedenti. E si osservi come il viso delle figure espresse di profilo vada sempre più assumendo un aspetto evanescente, una espressione d'intontimento con l'occhio sbarrato e con la bocca lievemente dischiusa come presso l'Hesperos di A. 11. Le teste di Hermes e di Peitho nella stessa pelike A. 11 sembrano quasi ricalcate nel medesimo stampo con la stretta loro sagoma, con le lunghe sopracciglie, il naso leggermente sporgente, il piccolo mento; alla sua volta la testa di Peitho si può collocare accanto a quella della schiava coppiera sull'idria A, 12. Nelle teste di profilo la pupilla è indicata da un piccolo punto e così si diversifica dalla espressione dell'occhio di profilo nei vasi precedenti; si nota inoltre un allontanarsi dell'orbita oculare dalla linea del naso.

Meglio riusciti sono i profili di Themis e di Athena nella pelike A, 11, poichè la secca freddezza del disegno è qui invece avvivata dal color bianco. Riescono invero meglio questi ceramografi nelle figure ricoperte di colore che non in quelle semplicemente risparmiate dal fondo nero della vernice. La vieta tecnica decorativa dei vasi, che a sì eccelsa altezza era pervenuta nel secolo V, è al suo tramonto; e della ricca policromia, che doveva essere profusa nelle opere dei grandi pittori contemporanei, noi possiamo cogliere una eco in questi ultimi prodotti figurati della ceramica attica, in cui la espressione delle figure a semplice disegno, ravvivatasi per breve tempo, soggiace al confronto con le figure a completo rivestimento di colori. Gli artisti che decorano questi vasi più non sono semplici disegnatori, come i ceramografi che li precedettero, ma sono esperti coloristi che desiderano essenzialmente di dare un aspetto riccamente policromo ai loro prodotti.

Perciò, se poniamo a confronto la figura di Gea di A. 10 con quella di Themis di A. 11, di consimile motivo, più ci soddisfa la espressione veramente pittorica di questa ultima figura, in cui noi possiamo notare quella consistenza corporea che è già un po' aliena dalla figura su A, 10.

In conclusione, già in questo secondo gruppo si avverte che la nobile arte dei vasi del primo gruppo tuttora permane per quel che riguarda le figure policrome e la figura centrale della composizione, già traligna nelle figure a semplice disegno o poste lateralmente.

Ma a questa differenza di trattamento, che tuttavia, per ora, non è molto accentuata, si aggiunge, nelle due pelikai A. 11 e A. 14, un'altra circostanza: ai lati con

scena mitologica non corrispondono, come nella pelike A, 1, altre composizioni di eguale importanza ma una scena dionisiaca di molto minor pregio in A, 11, tre semplici figure ammantate in A, 14. Vero è che anche nella pelike di Camiros A, 3 si ha su di un lato una scena dionisiaca; ma questo lato è purtroppo ancora inedito e non si sa come sia la sua esecuzione e, d'altra parte, la scena riferentesi a Peleo e a Tetide è sì ben condotta che niun dubbio può nascere sulla assegnazione di questa pelike di Camiros al gruppo dei migliori prodotti della nostra serie.

Se si osservano anche superficialmente, le figure di Dioniso, delle due Menadi, dell'Eros nella pelike A, 11, non si può fare a meno di riconoscere in esse, non solo quei caratteri già di decadenza che ho notato più sopra ma una frettolosità ed una negligenza di esecuzione che contrastano con l'accuratezza di tutte le figure del lato nobile. Il Dioniso, all'infuori della testa, che è di profilo, esibisce uno schema, con simile (seduto ignudo su di un mantello) al Dionisio della scena eleusinia nella pelike A, 1; ma, quale differenza!, come contrasta il frettoloso rendimento anatomico delle varie parti del corpo con quello accurato della figura della pelike eleusinia!

Osservo inoltre che nell'idria di Elena A, 12, ed in quella eleusinia di Rodi A, 15 è mantenuto, ma solo in linea subordinata, il rendimento del vestito quale noi vediamo espresso con tanto favore nel ciclo dei vasi del tipo dell'idria di Midia, così da costituire una delle peculiarità di esso ciclo [1]. I chitoni della coppiera e della donna seduta a sinistra nell'idria di Elena A, 12, e quello di Persephone nella idria di Rodi A, 15 sono appunto espressi a linee fitte e parallele; ma la espressione di questi vestiti palesa un lungo, un vieto uso. Non è più il panneggio presso le figure « midiache », convenzionale, è vero, ma pieno di effetto e raggiunto con tutta accuratezza; v'è invece, in questi vasi seriori, una certa frettolosità ed irregolarità che è spiegabile, qualora si pensi al lungo periodo di tempo in cui già doveva essere stato in uso questo metodo di espressione del vestito. E si noti che questo tipo di panneggiamento, appunto perchè indice di un periodo di arte disegnatoria già svolta e passata, per quanto riguarda i suoi prodotti migliori, non ci appare nei vasi più belli della nostra serie, ove, anche ad esprimere le stesse stoffe sottili rappresentate nei vasi « midiaci », si fa, come si è visto, uso di un altro panneggio.

Ed ora alcune osservazioni sugli schemi e sui motivi delle figure di tutti questi vasi.

La Gea di A, 10 e la Themis di A, 11 rammentano assai la figura, pure di Gea, sulla pelike eleusinia A, 1. La figura di giovane ignudo e seduto su di un drappo, col corpo e col volto in direzioni contrarie, su di A, 13, costituisce uno schema che, come vedremo, è stereotipato nei meno nobili vasi della nostra serie. Nella idria di Elena A, 12, la figura di questa donna ha l'atteggiamento già notato pei primi vasi della serie, della figura femminile seduta e seminuda; essa presenta grande somiglianza con la figura di sposa su un frammento A, 6. Nella stessa idria A, 12 il Dioscuro col piede sollevato sul terreno è del tutto consimile alla figura di Hermes (?) nella idria di Rodi A, 15. Così, sempre nella idria A, 12, abbiamo l'ancella col flabello la quale, per l'apertura laterale a sinistra del peplo, rammenta

[1] Ducati, op. cit., pp. 121 e seg.

la figura di donna, che si specchia, nel bel coperchio di tazza A. 4, ove più visibile è il corpo ignudo per essere la figura di pieno profilo [1]. Nella pelike A, 14, ove Afrodite indossa solo lo himation, come si osserva in altre figure femminili dei vasi della nostra serie, vi è lo Hermes che rammenta assai lo Hermes dinnanzi alla quadriga nuziale di A. 13; di consimile tonalità è la figura del medesimo dio sulla pelike A, 11. Nella quale ultima pelike la figura di Peitho ricorda la Nereide a sinistra, pure col peplo, della pelike di Camiros A, 3. Allo schema di un'altra Nereide della stessa pelike di Camiros si riallaccia lo schema della dea seminuda che riguarda in basso sulla idria di Rodi A. 15, schema che avremo occasione d'incontrare in altri vasi della serie. Infine, sempre nella idria di Rodi A. 15, la figura di Demeter ha un aspetto consimile alla donna del coperchio di tazza A. 4, situata tra un Eros ed un pilastro. È la figura della dea, che è stata dal Reinach avvicinata alla nota statua di Irene col bambino Pluto di Cefisodoto; tale avvicinamento fu espresso anche dallo Hauser, il quale tuttavia giudicò, al contrario del Reinach, più recente il vaso della scoltura.

§ 3.

Si può ora menzionare un gruppo di vasi, tutte idrie, in cui si avvertono comunanza più stretta di motivi ed eguaglianza di stile e che palesano, in confronto dei vasi precedenti, uno scadimento formale più accentuato:

A. 17 = Idria dalla Cirenaica, nel Museo Britannico (E, 228).

Smith, *British Museum, Catalogue of vases*, III, E, 228, t. IX; Furtwängler e Reichhold, testo, serie I, pag. 205; Hauser, *Oesterreichische Jahreshefte*, VI, 1903, pag. 95 (v. t. IV, 2).

Scena dionisiaca: in un luogo alpestre è il gruppo di Dioniso seduto e di Arianna stante [2] con Eros mellefebo; attorno sono, oltre alle minuscole figure di un Egipane e di Eco [3], due Menadi, Pane giovane [4] ed un Sileno che suona la

[1] Un inizio di denudamento di parte di un corpo femminile da un lato mediante l'apertura del chitone è nella figura di Elena nella nota oinochoe del Museo del Vaticano (Reisch, in Helbig, *Führer*, I, pag. 324, n. 525), che sarebbe da collocare non tanto lontano dagli ultimi due decennii del secolo V, dato l'uso nella scrittura dell'alfabeto jonico e dato il trattamento della figura di Afrodite che, e nel vestito a pieghe sottili e nel motivo di alzare un lembo del mantello, preannunzia già le figure del ciclo di Midia.

[2] Il simplegma di Dioniso e di Arianna si riscontra anche in un rilievo di teca per specchio, in cui tuttavia Arianna è seduta e non stante. Questa teca (*Antiquités du Bosphore*, ed. Reinach S., t. XLIII) si rinvenne in una tomba a Kertsch, che inoltre conteneva due urne piene di ossami ed una moneta di Lisimaco. Il giovinetto sdraiato ai piedi del dio rammenta l'Olimpo o, meglio, lo Scita della pelike A, 24.

[3] Così, seguendo lo Smith, denomino la figurina femminile avvolta nel manto, che il Furtwängler designò come una piccola Nike.

[4] In tal modo sono riuniti in questo vaso i due tipi di Pane: quello ateniese con le zampe di capro, quello arcadico con le gambe umane. Il tipo arcadico si riscontra già in una statuetta bronzea di scuola policleiea con siringa nella destra alla Biblioteca Nazionale di Parigi: Babelon

παγάδις o, meglio, il *τρίγωνον* (¹). La scena, come nelle altre composizioni dionisiache contemporanee (²), non ha carattere orgiastico; è invece d'intonazione pacata e composta, quasi mistica.

A, 18 = Idria della Cirenaica, nel Museo Britannico (E, 241).

Fröhner, *Burlington fine Arts Club, Catalogue of ceramic art*, 1888, pag 19; Smith, op. cit., III, E 241; Furtwängler e Reichhold, testo, serie II, pag. 98; Nicole, op. cit., pp. 150 e seg., fig. 43; Hauser, op cit., 1903, pag. 95; id., ibid., XII, 1909, pag. 96, fig. 56 (v. fig. 3).

Fig. 3.

La rappresentazione della idria si riferisce alla raccolta simbolica dell'incenso, che doveva costituire uno dei momenti principali delle feste in onore di Adone, introdotte in Atene dall'Oriente. Come ha spiegato lo Hauser, dalla scala sta scendendo una donna che nelle feste rappresenta Afrodite, mentre le altre donne danzanti all'intorno simboleggiano le Ninfe afrodisiache (³) ed il piccolo Egipane dà la dovuta

e Blanchet, n. 428; Bulle, *Der schöne Mensch*, t. 48), ma comincia ad assumere una speciale importanza verso la metà del secolo IV.

Per la introduzione di Pane nell'ambiente dionisiaco, di cui un altro esempio si ha nella pelike A, 26, si può citare a confronto uno specchio etrusco da Bolsena, a Dresda, della prima metà del secolo IV (Gerhard e Körte G., *Die Etruskische Spiegel*, V, t. 46; Matthies, op. cit., pag. 66, fig 7). Nel cratere palermitano di Faone (Furtwängler e Reichhold, t. 59) la figura di Pane giovanile è nascosta, nella parte inferiore, dal terreno, e non si sa perciò se sia stata ideata con o senza le zampe caprine.

(¹) Per questo strumento si confrontino alcuni vasi italioti: cito il cratere presso Millingen, *Peintures de vases*, ediz. Reinach S., t. 45, e l'anfora ruvestina in *Monumenti dell'Instituto*, IV, tt. XVI e XVII. Si cfr. anche due gemme del fiore della glittica greca (Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, t. XIV, 14, 20).

(²) Si veda Rizzo, in *Memorie della R. Accademia di Napoli*, 1915, pp. 79 e seg.

(³) Lo Hauser cita Aristofane, *Lisistrata*, v. 392: *ἡ γυνὴ δ' ὀρχουμένη, αἱαῖ Ἄδωνιν, φησίν.*

intonazione agreste alla scena; la danza avviene al suono de' flauti di una donna e di un Eros, mentre un'altra donna porge a colei, che simboleggia Afrodite, un incensiere senza coperchio o kerchnos [1].

A, 19 = Idria acquistata ad Atene, all'*Albertinum* di Dresda.

Archäologischer Anzeiger, 1891, pag. 169; Hauser in *Oesterr. Jahreshefte*, 1903, pag. 95, e nel testo a Brunn-Bruckmann, n. 599 (v. fig. 4).

È una scena di danza con Eros e con un Sileno; il thymiaterion accenna forse alle feste in onore di Adone?

Fig. 4.

A, 20 = Idria da Nola, al Museo Britannico (E. 245).

Panofka, *Musée Blacas*, tav. 22, A; Jahn, *Bemalten Vasen mit Goldschmuck*, pag. 15, n. 27; Smith, op. cit., III, E, 245.

[1] Si veda Hauser, il quale rimanda a von Fritze, *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική*, 1897 e segg. Si cfr. anche Rubensohn, *Athenische Mitteilungen*, XXIII, 1898, pp. 271 e segg., tavv. XIII e XIV. La esegesi di questa idria si estende anche agli ariballi A, 42 e 43 ed alla lekythos a ghianda E, 3. In questi vasi il Furtwängler (presso Fröhner, *Katalog der Sammlung Van Branteghem*, nn. 98 e 99; *Archäol. Anzeiger*, 1893, pag. 92 e testo alla *Griech. Vasenmalerei*, ser. II, pag. 99: si cfr. Nicole, op. cit., pp. 149 e segg.) riconobbe una raccolta vera e propria dell'incenso. Non mi pare invece, come vorrebbe lo Hauser che si riferiscano al culto di Adone un frammento del Louvre (Nicole, op. cit., tav. IX) ed il lebete matrimoniale di Atene (*Athenische Mitteilungen*, 1907, tav. 5, 2), in cui vedrei scene matrimoniali (si cfr. Nicole, op. cit., pp. 143 e segg.). Per l'ariballo di Carlsruhe (Winnefeld, n. 278; Furtwängler e Reichhold, tav. 78, 1) ritorno alla spiegazione del Creuzer (*Symbolik*, II, pag. 475), che vi vedeva una scena allusiva ai giardini di Adone. Nelle mani di Eros e della donna sulla scala non sono già dei granelli d'incenso, come nei vasi suddetti, ma è un vero frammento di vaso con pianticelle fiorite. Un altro frammento di anfora con piante è a terra insieme con un recipiente da cui spuntano pure delle pianticelle; due donne ammirano il pronto, precoce germogliare dei semi vegetali dentro questi vasi e frammenti di vasi. Tale precoce sviluppo dei semi sarà appunto avvenuto al sole, sul tetto della casa, da cui sta discendendo la donna sulla scala.

Scena di danza.

A. 21 = Idria dalla Collezione Campana, all' Eremitaggio di Pietrogrado (n. 884). *Compte-rendu, Atlas*, 1866, tav. V, 4 e 5.

È rappresentata Europa sul toro.

A. 22 = Idria da Nola, nel Museo di Berlino (n. 2636).

Gerhard, *Antike Bildwerke*, tav. 44; Lenormant e De Witte, *Élite de monuments céramographiques*, IV, tav. 5, pag. 16; Furtwängler, *Beschreibung der Vasensammlung in Berlin*, n. 2636; Schröder, *Jahrbuch des Instituts*, XXIX, 1914, pag. 137, fig. 10 (veduta parziale).

È rappresentata Afrodite sul cigno, preceduta da Hermes, falsamente restaurato come Pane; quest'ultimo è pure presente con due Ninfe ed Eros (1).

Alle idrie suddette si può aggiungere il seguente frammento:

A. 23 = da Atene (pendio occidentale della Acropoli), nel Museo di Atene. *Athenische Mitteilungen*, XXVI, 1901, pag. 52 (Watzinger).

È il residuo di una rappresentazione di Afrodite sul cigno come nella idria precedente A. 22; anche qui la dea siede sul volatile esibito di fronte (2).

Abbiamo, nelle idrie A. 17-20, figure di danzatrici le quali hanno il medesimo carattere delle figure femminili, in scene o di abbigliamento o di nozze, dei vasi precedenti. Infatti la figura tutt'avvolta nel mantello, che si è incontrata nel coperchio di tazza A. 4 e nel lebete matrimoniale A. 9, ci appare qui in movimento di danza, come, del resto, in esemplari ceramici di età anteriore (3): questa danzatrice ammantata è nella idria A. 17 (figura di Eco), nelle idrie A. 18 e A. 19; avremo occasione d'incontrarla in altri esemplari. Altro tipo di danzatrice è quello della donna

(1) Pei vasi che rappresentano Afrodite su cigno si vede Kalkmann (*Jahrbuch des Instituts*, 1889, pag. 231 e segg.). Lo stesso concetto della apparizione di Afrodite *οὐρανία* sarebbe insito nella bella scultura proveniente da Roma, ora al Museo di Boston, edita dal Furtwängler (Brunn-Bruckmann, n. 577), e che sarebbe, secondo il giudizio suo, un originale greco del secolo IV. Afrodite, in questi monumenti, è come dea della natura; come tale essa ci appare nelle credenze orfiche; si vedano i versi dell'Inno Orfico 55, V, 4 e segg., e, in genere, i testi raccolti dal Fredrich (*Athenische Mitteilungen*, 1897, pag. 369 e segg.).

(2) Una ulteriore rappresentazione di Afrodite sul cigno è su di un lato di una pelike da Kertsch, ora all' Eremitaggio di Pietrogrado (n. 2075), la quale nel lato meno nobile presenta tre figure ammantate. Purtroppo, sebbene questa pelike appartenga pur essa alla serie dei nostri vasi, nulla si può dire del suo stile in base della piccola riproduzione complessiva (*Antiquité du Bosphore cimmérien*, ed. S. Reinach, pag. 131).

(3) La danzatrice ammantata è, per esempio, in una tazza « midiaca » (*Compte-rendu, Atlas*, 1869, tav. IV, n. 12). Cito poi la danzatrice ammantata esibita di fronte su di una kelebe di disegno tuttora severo con scena riferibile a meteci *σκιαφόροι* in funzione religiosa (Pellegrini, *Catalogo dei vasi greci dipinti delle necropoli felsinee*, n. 239, fig. 57). Per esemplari in terracotta di danzatrice ammantata rimando a Winter, op. cit., III, 2, pag. 145, nn. 2 e 5; pag. 146, nn. 5 e 8; pag. 147, n. 4; pag. 148, n. 6. Fondamentale è sempre il vecchio scritto di Heydemann, *Die verhüllte Tänzerin*, Halle, 1879. Recentemente lo Studniczka (*Kalamis* in *Abhandlungen der phil.-hist. Klasse d. k. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, XXV, 4, 1907, pp. 26 e segg.) ha riconosciuto la Sosandra, da attribuirsi ad un Calamide del secolo IV, in un tipo consimile di danzatrice, noto specialmente da un bel tòrso di Ny-Carlsberg (Arndt, *La Glyptothèque Ny-Carlsberg*, tav. 65).

con la parte superiore del corpo ignuda e col timpano, al cui suono accompagna la danza. Danzando si imprime al corpo un movimento di rotazione, che tuttavia non è ben riuscito come in una Nereide della pelike di Camiros (A, 3). Tale tipo di danzatrice è nelle idrie A, 17, 19, 20 (1).

Nella idria A, 17 la suonatrice di timpano seduta, che rammenta perciò, per lo schema, la suonatrice di timpano nella nascita di Jacco su A 1, ha, come altre figure femminili in A, 12 e A, 15, il chitone reso, pel panneggiamento, col vieto metodo « midiaco »; e « midiaca » è pure la pettinatura di questa donna; come, del resto, di intonazione « midiaca » sono le figure di Eros adolescente su A, 17-19. Sono residui di uno stadio di arte già tramontato e che fanno apparizione in questi prodotti di diverso indirizzo, ma già improntati di un leggero scadimento delle forme.

Nell'Arianna di A, 17 è invece il caratteristico tratto, proprio di questa serie di vasi, di rappresentare cioè lo himation stretto tra le gambe accostate.

Di nuovo in questi vasi v'è la figura di Pane in A, 17 ed in A, 22, la quale in A, 17 è di sapore del tutto prassitelico per l'incurvarsi del corpo snello su di appoggio. Nuova è pure la minuscola figura di Egipane di A, 17 e di A, 18 che sta a designare il luogo alpestre in cui avviene l'azione rappresentata sulle due idrie e che, come leggiadra personificazione del luogo, dà alle pitture una intonazione quasi ellenistica; il contorto movimento di danza di questo minuscolo personaggio ricorda il moto bizzarro di Eros su A, 22. Osservo anche la somiglianza di composizione, in A, 21 ed in A, 22, con la figura, là di Europa su toro, qui di Afrodite su cigno, preceduta da una persona (Hermes in A, 22, un efebo in A, 21). Nella quale ultima idria A, 21 è per ben due volte ripetuto l'ovvio schema della figura efebica ignuda seduta su di un drappo. Si nota in questi vasi una tendenza a dare alle figure proporzioni snelle, che sono raggiunte col rendimento di una testa piuttosto piccola in confronto delle altre parti del corpo; un inizio di sproporzione che andrà man mano accentuandosi in altri prodotti vascolari.

§ 4.

Vengono ora i seguenti due vasi:

A, 24 = Pelike da Kertsch, all'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 1795) (2).

Ultima riproduzione in Furtwängler e Reichhold, tav. 87, testo, ser. II, pag. 136 e segg., fig. 38. Il lato B è edito in Buschor, *Griechische Vasenmalerei*, fig. 149 (v. t. V, 1 e 2).

(1) Pel moto di rotazione nella danza cito, nella produzione « midiaca », due belle figure di Menadi sfrenate, su coperchio di tazza da Odessa (Nicole, op. cit., fig. 24; Ducati, op. cit., pag. 106, fig 4).

(2) Questa pelike fu trovata entro una tomba di un guerriero nell'anno 1839. Lo scheletro era contenuto dentro un sarcofago di cipresso con pareti ornate (*Antiquités du Bosphore*, ed. S. Reinach, tav. LXXXIV, n. 2 *a-c*; si cfr. Watzinger, op. cit., pag. 38, n. 14). Sopra ed all'ingiro, oltre alla pelike A, 24, erano i seguenti oggetti: una corona d'oro (ivi, tav. IV, n. 2); un anello d'oro massiccio, magnifico, con quattro figure di leoni accosciati ed accollati (ivi, tav. XVIII, n. 6); un pac-

Lato A. La scena si riferisce alla gara musicale fra Apollo e Marsia; oltre ai contendenti, sono Leto, Artemis con due faci (così Overbeck e Furtwängler) e lo Scita caratterizzato dal berretto frigio, non Olimpo (Furtwängler), il quale avrebbe, in tal caso, un atteggiamento di soverchia indifferenza per la sorte di Marsia.

Lato B. Scena di abbigliamento di donne.

Una scena della gara di Apollo e di Marsia è pure rappresentata su di una tavola dell'opera di Tischbein, *Collection of engravings of ancient vases*, III, 5 (1). Manifestamente questa riproduzione è desunta da un vaso (forse una pelike) che potrebbe rientrare nella nostra serie; ma sulla base della riproduzione di Tischbein, nulla di sicuro può dirsi riguardo allo stile (2).

Fig. 5.

A, 25 = Frammento di idria (?) da provenienza ignota, al Museo di S. Luigi di America.

Furtwängler e Reichhold, testo, ser. II, pag. 41, fig. 17 (v. fig. 5).

---

chetto di freccie (più di trecento) in ciascuna mano dello scheletro, di cui alcune con avanzi di doratura (si veda ivi, tav. XXVII, nn. 16 e 17); un elmo a calotta con paragnatidi e due gambiere di semplice modellatura (ivi, tav. XXVIII, nn. 4 e 8); una cote; una impugnatura di daga (ivi, tav. XXVII, 9); un'anfora col timbro di Taso.

(1) S. Reinach, *Répertoire*, II, pag. 310 (si veda ivi la bibliografia). Questa riproduzione è pure citata dal Furtwängler nel testo alla *Griechische Vasenmalerei*.

(2 Forse a questa nostra serie di vasi apparterrebbe anche il cratere inedito da Tebe, ora al Museo di Berlino, e che rappresenta, da un lato pure la gara di Apollo e di Marsia, dall'altro una scena dionisiaca (Furtwängler, *Beschreibung der Vasensammlung*, n. 2638).

Scena di libazione per parte di una donna ad un giovine viaggiatore [1].

Nella pelike A, 24 si può osservare un carattere comune con la bellissima pelike eleusinia A, 1: al lato con mitico contenuto corrisponde, non già la ovvia e negligente scena dionisiaca o l'aggruppamento di figure ammantate, come nella pluralità delle pelikai, ma corrisponde una scena trattata con eguale accuratezza di disegno e che allude a quel medesimo ambiente femminile, il quale si esplica con grande varietà, dinnanzi ai nostri occhi, nel coperchio di tazza A, 4. E si nota inoltre quella fila di punti d'oro posta sotto la cornice superiore della rappresentazione e che ci appare pure nella nobile pelike eleusinia A 1 e nei due coperchi di tazza A, 2 e A 4, e che manca invece nella accurata pelike da Camiros A, 3.

Il ceramografo di questa pelike novella A, 24 ha certamente cercato di raggiungere, e per il contenuto vario, e con accuratezza espresso, e per la ricca ornamentazione, l'altezza della pelike eleusinia A, 1. Ma anche un superficiale confronto tra i due vasi dimostra quanto minore sia la potenzialità artistica nella pelike di Marsia e di Apollo A, 24, e ci fa subito scorgere il lento, graduale progresso d'intirizzimento, per cui il nobilissimo e ardito disegno della pelike eleusinia già è soggiogato ed astretto da convenzionali formule e subisce già una deformazione, uno snaturamento: ciò che è stato raggiunto in A. 1, va trasformandosi in maniera e si deturpa in A. 24.

Basti avvicinare due figure delle due pelikai che esibiscono uno schema consimile di atteggiamento: la Gea in A. 1 (lato A) e la donna che si allaccia un sandalo in A, 24 (lato B). In mezzo alle due figure si può collocare, come anello di passaggio, quella di Themis della pelike A, 11. Prescindiamo dall'assenza di *ethos* più marcata ancora nella figura di donna di A, 24 che non in quella di Themis di A, 11; di quell'*ethos* che in modo mirabile appare nel volto di Gea in A. 1, divinamente severo e pensoso. Ma, mentre i tratti del capo sono espressi con magistrale accuratezza presso Gea, ove si devono ammirare l'alta e spaziosa fronte, il naso ben foggiato nelle sue varie parti, l'occhio profondo, quasi indagatore, la curvatura del mento e del collo; e mentre essi tratti sono ancora assai accurati presso Themis, che è tuttavia una leggiadra ma un po' insipida figura di dama e non è la dea arbitra del destino; nella donna di A. 24 osserviamo al confronto una decadenza assai appariscente. Una frettolosità di esecuzione, frutto di lunga pratica acquisita, è palese in questa figura dall'occhio sbarrato ed intontito, soverchiamente discosto dalla radice del naso, dalla linea della fronte bassa e dal naso minuscolo, dal mancato rapporto tra la curva del cranio e la fronte, dalla linea della bocca ripiegata quasi ad insulsa smorfia.

[1] L'albero spoglio di rami e di foglie, per cui il Furtwängler cita il musaico della battaglia di Alessandro Magno, s'incontra nella produzione vascolare del secolo IV; cito l'anfora ad anse torte di Cuma (*Monumenti dei Lincei*, vol. XXII, tav. XCII) e la pelike della Cirenaica (De Ridder, *Catalogue des vases de la Bibliothèque nationale*, n. 407, fig. 66). Si cfr. anche le impugnature figurate di noti specchi dell'Italia meridionale del secolo IV: cito un esemplare da Locri nel Museo di Reggio di Calabria (Petersen, in *Römische Mitteilungen*, 1897, pag. 119, fig. 3; Pollak, in *Oesterreichische Jahreshefte*, 1904, pag. 204, n 2). Adduco il rilievo esibente un eroe accanto al suo cavallo, del Museo di Atene (Svoronos, *Das Athener Nationalmuseum*, tav. XXXIII, n. 1410; Reinach S., *Répert. de reliefs*, II, pag. 415, 4). Questo albero secco, peculiare della produzione artistica del secolo IV, si riscontra anche nell'arte etrusca: si veda il sarcofago vulcente della glittoteca Ny-Carlsberg (Arndt, *La Glyptothèque Ny-Carlsberg*, tav. 183, n. 4).

A constatazioni consimili conducono altri confronti: il gruppo della donna ignuda, accosciata sotto la doccia che le è versata addosso da una serva, si ritrova, in direzione inversa, assai analoga nel coperchio di tazza A, 4 (¹); ma risalta subito al paragone la maggior finezza e nobiltà di stile di questo secondo gruppo, sebbene anche nella pelike si osservi quello di cui sopra ho fatto cenno, la superiorità cioè delle forme e dei tratti presso le figure ricoperte di colore, ed aventi perciò l'aspetto pittorico e non disegnatorio.

La leggiadra donna ignuda che si pone un orecchino, nel coperchio di tazza A, 4, ha la sua compagna in eguale azione nella donna seminuda della pelike; ma quale differenza fra le due figure! Il bello, gentile volto di quasi prospetto sul coperchio di tazza, è qui, nella pelike, abbruttito, reso pesante e volgare dalla forma del naso, che con le sue troppo ampie narici dà una tozza impostazione a tutto il viso; di più, l'effetto della ondulata chioma, che contribuisce a dare alle figure quel che di patetico di cui sopra ho fatto cenno, è qui soverchiamente accentuato, anzi esagerato nel contorno a cincinni animati come serpentelli. E questi due caratteri del naso e dei capelli sono comuni alle altre figure della pelike A, 24; onde qui maggiormente si avverte quel distacco, di cui sopra ho fatto cenno, tra la evanescenza delle figure di pieno profilo e la robustezza e la pesantezza delle figure di vario prospetto.

Assenza di *ethos* è non solo nella scena del lato B, ma anche in quella mitica del lato A, ove la espressione dei varî sentimenti sarebbe una esigenza del contenuto della rappresentazione che si riferisce alla gara di Apollo e di Marsia. Si osservi il volto di Apollo citaredo, come male corrisponde all'azione del suono e come male si accorda con l'ampio e mosso drappeggio del lungo vestito. Nella incolore faccia del dio, nulla si può scorgere del solenne vittorioso entusiasmo voluto dall'azione; nel profilo di Artemis, male riuscito, specialmente nella linea del naso, manca del tutto qualsiasi cenno di parte attiva nella scena che si svolge a lei vicino. Solo Leto, dal cortissimo naso, dirige lo sguardo al figliuolo suo.

Ma non si deve disconoscere che in tutte queste figure ve n'è una assai bene riuscita, quella di Marsia: già conscio della sconfitta e della pena che dovrà subire, rivolge lo sguardo avvilito al dio trionfante: nei tratti dell'occhio, in modo precipuo, si può cogliere l'intimo sentimento che agita l'animo del Sileno. Come in mezzo ad altre figure signoreggia nella pelike A, 11 per superiorità espressiva quella di Zeus, così in questa scena, per tale rispetto, ha la preminenza non già la figura principale di Apollo, ma quella del vinto.

Questa diversità di valore artistico nelle varie figure di un medesimo vaso decorato da una sola mano, è una prova dello scadimento dell'arte ceramica attica, già gloriosa, pur in mezzo al pieno fulgore di magnifiche creazioni pittoriche e plastiche.

(¹) Il Furtwängler osservò che questo motivo della donna al bagno si trova su di uno specchio prenestino, ove la donna che versa l'acqua è tuttavia ignuda (*Monumenti dell'Instituto*, IX, tav. XXIX, 1). Si veda ora, su questo specchio ed altri prenestini con scene di bagno, Matthies, op. cit., pp. 112 e segg. Sono i migliori e i più accurati tra gli specchi prenestini e più vicini ai vasi attici della Crimea che non agli italioti.

Cita inoltre il Furtwängler, per lo stesso motivo della donna al bagno, alcune gemme del secolo IV (*Die antiken Gemmen*, tav. XII, n. 31, vol. III, pp. 143 e seg.).

Le stesse qualità della pelike A, 24 si dovrebbero riconoscere in altri vasi; purtroppo le loro riproduzioni, certo non del tutto fedeli, non ci consentono certezza di giudizio. Ad ogni modo adduco i seguenti esemplari:

A, 26 = Pelike da Kertsch (tumulo dei Serpenti), all' Eremitaggio di Pietrogrado (n. 1788) (1).

Antiquités du Bosphore, ed. S. Reinach, tav. LXIII, nn. 1-3, pag. 110 (ivi è la bibliografia anteriore) (2).

Lato A. È l'ambiente dionisiaco con Dioniso, due Menadi ed un Sileno; di questo ambiente sono partecipi Pane giovanile seduto di fronte, ed Eros che coglie frutti da un albero.

Lato B. Scena dionisiaca.

A, 27 = Pelike da Kertsch, all' Eremitaggio di Pietrogrado (n. 1928).

Antiquités du Bosphore, ed. S. Reinach, tav. LXI, nn. 1, 2, pag. 109 (ivi è la bibliografia anteriore).

Lato A. Scena di abbigliamento femminile.

Lato B. Tre figure ammantate.

A, 28 = Pelike da Kertsch (podere Elthegen), all' Eremitaggio di Pietrogrado (3).

Compte-rendu, Atlas, 1877, tav V, n. 3 = Reinach S., *Répertoire des vases*. I, pag. 51.

Lato A. Rendimento di grazie, a mio avviso, di una coppia maritale alla divinità dopo il matrimonio; la sposa sta inghirlandando un vaso posto su di un altare. Oltre di lei e dello sposo sono presenti Eros, una giovane flautista ed un efebo seduto.

Lato B. Tre figure ammantate.

Forse è da aggiungersi il vaso seguente:

A, 29 = Pelike dall'Arcipelago greco nel Museo Britannico (E, 433).

Harcanville, *Antiquités du Cabinet de M. Hamilton*, I, t. 69-71; Inghirami, *Pitture di vasi fittili*, II, t. 192; id., *Élite de mon. céramographiques*, IV, t. 80; Smith, op. cit., III, E, 433.

Lato A. Scena amorosa? Sono rappresentati un efebo, un Eros, tre giovani dame ed una schiava con flabello.

Lato B. Tre efebi palestriti.

(1) La pelike A, 26 si rinvenne nel 1839 dentro una tomba a lastre che, oltre al vaso, conteneva un sarcofago di cipresso con tre reparti a figure e a ornati dorati: Hera con scettro, un racemo, Apollo con un ramo di alloro (*Antiquités du Bosphore*, ed S. Reinach, tavv. LXXXI 6-7-LXXXII; si cfr. Watzinger, op. cit., pag. 40, n. 18 e pp. 71 e seg.).

(2) L'editore delle *Antiquités* assevera che lo stile delle pitture è uguale a quello della pelike da noi designata con A, 24, ma che, malauguratamente, questa tavola delle *Antiquités* non riproduce in modo abbastanza fedele il carattere dell'originale. Questa pelike fu da me erroneamente collocata tra i vasi di derivazione dal ciclo « midiaco »; si veda: *I vasi dipinti nello stile del ceramista Midia*, pag. 161, n. 1.

(3) Il vaso A, 28, ritrovato nel 1876, era deposto dentro un sarcofago ligneo contenente due scheletri; oltre al vaso, non v'era altro che un anello di bronzo rivestito di una foglia di oro assai sottile, in cui era esibita la figura di una donna seduta (si veda *Compte-rendu*, 1876, pag. XVI).

Come nella pelike A, 24. così nelle pelikai A. 27 e A. 29 apparisce la figura di dama col mantello ricoprente anche la parte inferiore del viso. quella figura di dama che già incontrammo in altre scene di abbigliamento femminile, in A. 4 ed in A. 9. Nella pelike A. 27 ricorre il gruppo della donna ignuda sotto la doccia, che già ci apparve nel coperchio di tazza A. 4 e nella pelike A. 24; di quest'ultima pelike ricordo la figura seminuda che si pone gli orecchini e che è consimile ad un' altra figura femminile della pelike A. 27. E così la donna col flabello su A. 29 rammenta per l'abbigliamento la donna stante col volto quasi di prospetto sul lato B della pelike A. 24. Nello stesso esemplare A 29 s' incontrano altre figure che, per gli schemi e pei motivi, ci sono note da esemplari anteriori; il giovane ignudo stante, col mantello sul braccio sinistro e tra le gambe, ci fa venire alla mente lo sposo sul coperchio di tazza A. 2; la donna seduta a terra che sta parlando, rammenta la Gea della pelike eleusinia A. 1 e, di conseguenza, la Themis di A, 11. Ma palese è la decadenza, la schematizzazione per le figure di A, 29; e lo stesso si può ripetere per la pelike A. 28, ove pure è la figura dello sposo ignudo e col mantello al braccio, ove la sposa ha la parte superiore del suo corpo svestita come altre analoghe figure femminili su altri esemplari: si aggiunga, per questa pelike A. 28, la piccola servetta che qui suona i flauti, che già incontrammo in A. 2, in A, 4, in A, 9, con il lungo abito senza cintura. Si aggiunga infine la figura, ovvia in questi vasi, dell'efebo ignudo e seduto su drappo: qui esso volge il viso in direzione contraria del corpo, presentando uno schema analogo a quello di un efebo sull'ariballo A. 13 e di Dioniso nel lato B di A, 11, ma con freddezza maggiore di espressione, la quale non è avvivata dal gesto delle braccia ripiegate verso l'alto, come presso uno degli efebi seduti nella idria A. 21. Anche nella pelike A. 26 Dioniso è seduto ignudo su matello; richiama perciò la analoga figura dello stesso dio sulla pelike eleusinia A, 1; ma quale inferiorità per l'esemplare A, 26!

Passiamo ora al frammento di San Luigi A. 25. Mentre nella pelike di Marsia A, 21, si ha un deterioramento di ciò che appare nei vasi primi della serie, nel frammento si osserva una figura, quella del giovine ignudo e seduto su drappo, che ci richiama al lato B della pelike di Themis A 11. Vi è in realtà quella medesima tendenza di facile pennello a produrre la stessa espressione formale piuttosto sciatta; cioè si osserva una consimile disinvoltura a rendere a tratti decisi il contorno della figura, una consimile negligenza nei particolari; la snellezza di Dioniso di A. 11 si è trasformata in una accentuazione un po' esagerata di muscolatura, in una grossezza maggiore, specialmente nelle coscie. È un rendimento formale che, non ancora così esagerato, già si osserva nella idria londinese A, 17. La sciatteria nel disegno si palesa anche nel profilo della testa del giovine, in cui manca quasi completamente la scatola cranica ed in cui i capelli sono resi con poche linee strette, ondulate e, insieme, aggrovigliate.

Ad analogo risultato conduce anche il confronto, a cui già accennò il Furtwängler, tra la donna coppiera del frammento A. 25 e la donna con specchio sul coperchio di tazza A, 2; si noti inoltre che, anche nel volto di prospetto, solo un punto nero indica la pupilla.

Accanto al frammento di San Luigi A, 25, porrei altri vasi:

A, 30 = Pelike da Kertsch, all'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 1789).

Antiquités du Bosphore, ed. S. Reinach, t. LIV, pag. 105 (si veda ivi la bibliografia anteriore); Rayet e Collignon, *Histoire de la céramique grecque*, fig. 112.

Lato A. Scena di carattere erotico: una donna (una etèra) nuda e seduta (in bianco) è tra due giovani pure seduti, a quel che pare, in animato colloquio; al disopra è un Eros che incorona uno dei giovani; ai lati sono due altre donne in piedi.

Lato B. Scena dionisiaca.

A, 31 = Skyphos da Eleusi, nel Museo Nazionale di Atene (Collignon e Couve, n. 1939).

Skias in *Monuments et Mémoires Piot*, VII, 1900, t. IV, pp. 29 e segg.; Collignon e Couve, *Catalogue*, pag. 632, t. LII; Hauser, op cit., pag. 96 (1); Pellegrini, *Catalogo dei vasi greci dipinti delle necropoli felsinee*, pag. LI; Gàbrici in *Mon. antichi dei Lincei*, XXII, 1914, pp. 701 e segg.

Sull'orlo del vaso è la iscrizione frammentata ΔΗΜΗΤΡΙΑ ΔΗΜΗΤ ... ΔΗΜΗΤΡΙΑ ... ΗΚΕΝ. Vi sono figure della cerchia eleusinia: Trittolemo su trono con serpente alato tra Persefone e Demeter, due figure frammentate (una é un *δαίμον*). Un indizio di seriorità rispetto ai vasi primi della serie si avrebbe nel trono su cui siede Trittolemo. In trono siede Trittolemo sull'anfora cumana a rilievi (Gàbrici, *Cuma*, in *Mon. dei Lincei*, vol. XXII, tav. CI) e su di un rilievo del Museo di Eleusi (*Athenische Mitteilungen*, 1895, t. VI; Brunn-Bruckmann, n. 548); mentre nella pelike A, 1 e nell'Idria A, 15 Trittolemo è tuttora, come nel tipo consacrato dall'arte dei secoli VI e V, su carro alato. Tale mutamento si deve forse ad un originale della metà del sec. IV da cui dipenderebbero A, 31 e l'idria ed il rilievo (2).

Aggiungo, ipoteticamente, il seguente vaso, noto purtroppo solo da uno schizzo mediocre:

A, 32 = Idria dalla Eubea nel Museo Nazionale di Atene (Collignon e Couve, n. 1852).

Harrison, *Prolegomena to the study of greek religion*, 1908, pag. 635, fig. 170.

Eros versa acqua da un'anfora su dei fiori; a destra una donna seminuda gli indica il lavoro; compiono la scena, a sinistra Dioniso seduto, a destra una donna stante con timpano (3).

La miscela dell'elemento erotico con il dionisiaco si è già vista nell'idria londinese A, 17, nella idria di Dresda A, 19, nella pelike A, 26; ed anzi in questa

(1) Si avrebbe in questo skyphos, a mio avviso, uno dei primi esempî dei vasi con iscrizioni di divinità, che scendono all'epoca ellenistica e per cui si veda da ultimo Picard, *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1910, pp. 99 e segg. e *Revue archéologique*, 1913, XXII, pp. 174 e segg. Lo Hauser riconosce nella iscrizione i caratteri della seconda metà del secolo IV.

(2) Il Gàbrici (op. cit., pag. 702) pensa al Trittolemo di Prassitele degli Orti Serviliani (Plinio, *N. H.*, XXXVI, 23; il Riezler (testo a Brunn-Bruckmann, n. 548) asserisce che, per il drappeggio, il rilievo eleusinio non può risalire più in su della metà del secolo IV; a tale età può rimontare la fonte di origine, che può essere prassitelica.

(3) Per il concetto di Eros tra i fiori la Harrison cita Platone, *Simposio* 196.

ultima pelike e nella idria A, 17 appare anche la figura di Pane. Come nella pelike A. 26. così nella idria A, 32. Eros è posto in rapporto con una pianta; nella pelike coglie dei frutti. nella idria innaffia. Certo in queste rappresentazioni. in cui è anche l'accenno a danze e a suoni. è l'allusione a culti dionisiaci. in cui Eros ha una funzione consimile a quella che compie nel culto afrodisiaco della raccolta simbolica dell'incenso, per cui si veda la idria A, 18.

Anche in questi tre vasi A. 30-32 noi incontriamo gli schemi ovvî della nostra serie di vasi: specialmente per quel che riguarda la pelike A. 30. Ivi la figura di donna ammantata e stante a sinistra rammenta la ben superiore figura di dea (Afrodite?) a sinistra del gruppo di Gea e di Iacco nella pelike eleusinia A. 1; la figura di etèra ha un gesto e una positura del viso consimili a Themis della pelike A. 11 e rammenta la Nereide ignuda ed accoccolata sulla pelike di Camiros A. 3; infine il giovine veduto di schiena è simile, in posizione inversa, allo Scita di A, 24. Nella idria A. 32 ricorrono poi le solite figure di Dioniso seduto e della Menade col timpano.

§ 5.

Un ulteriore passo verso più forte intirizzimento delle forme, secondo il mio avviso, sarebbe segnato da un vaso notissimo a duplice tecnica, a disegno cioè e a rilievo:

Fig. 6.

A. 33. — Idria da Kertsch (monte Mitridate). all'Eremitaggio di Pietrogrado (1). *Compte-rendu. Atlas.* 1872. tav. I. pp. 5 e segg. (2); Reinach S., *Répertoire des*

(1) Proviene da una tomba murata a sassi: conteneva le ceneri del defunto ed una cote, e la apertura sua era chiusa da un pietto di argilla rossa.

(2) Ivi è la prima illustrazione dello Stephani, vero *tour de force* di erudizione di questo eruditissimo archeologo e che comprende le pagine 5-142 del *Compte-rendu*.

vases, I, pag. 37 (si ved. ivi la bibliografia sino al 1899; il Reinach rimanda anche alla nota bibliografica presso Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, II, pag. 37): Roscher, *Lexikon*, III, pp. 2863 e seg.; Walters, *History of ancient pottery*, II, tav. L; Ducati, in *Revue archéologique*, 1906, II, pp. 409 e segg. (v. fig. 6).

La rappresentazione è allusiva alla gara tra Athena e Poseidon per il possesso dell'Attica (si veda il frontone occidentale del Partenone): assistono Afrodite (?), Dioniso, Anfitrite (?), Zeus (?).

Questa idria A, 33 appartiene, coll'ariballo firmato da Xenophantos (*Antiquités du Bosphore*, tavv. 45, 46; *Compte-rendu, Atlas*, 1866, tav. IV), al genere misto di rilievo applicato e di disegno: il rilievo occupa la parte più nobile della composizione, il centro, mentre le quattro figure accessorie ai lati sono espresse mediante disegno. Mentre dalla matrice è uscito questo rilievo, riproducente, se non in modo esatto, certo in modo approssimativo, ciò che era esibito nel centro del frontone occidentale del Partenone [1], il fabbricante dell'idria, per adornare gli spazî vuoti ai lati del rilievo, divenuto pittore, ha aggiunto quattro figure che credo relazione non molto stretta abbiano con l'avvenimento rappresentato nel mezzo e che riproducono tipi di figure già note nella serie dei vasi di cui è ora parola. Così qui è novello documento delle aggiunte arbitrarie, con intenti puramente decorativi, di figure in composizioni che comportano solo pochi personaggi (si cfr. le idrie A, 12 e A, 15).

Specialmente la figura di Dioniso che irrompe a destra col tirso e la pantera non ha alcun legame con la scena della gara. Senza dubbio questa figura — che, d'altra parte, pel repentino suo movimento e per l'aspetto suo generale rammenta l'Eumolpo della idria di Rodi A, 15 — meglio si adatterebbe in una scena di gigantomachia [2]. Meglio a posto, pur palesando il proprio adattamento come spettatrici all'avvenimento espresso in rilievo, sono le altre figure, di cui una sdraiata e guardante all'ingiù, quella di Afrodite (?), si è già incontrata nella idria di Rodi A, 15; la seconda, di Zeus (?), riproduce l'ovvio schema della figura seduta che volge il viso in direzione contraria del corpo; la terza, infine, di Amfitrite (?) è con l'ovvio motivo di sollevare un lembo del mantello.

Lo stile di queste figure accessorie, appunto perchè tali, non è più all'altezza di quelle della idria di Rodi A, 15 con cui ho istituito dei confronti, ed è inferiore, come del resto si nota in vasi precedenti (per es. nella pelike A, 11), rispetto alle figure nel mezzo della rappresentazione Ma anche in queste figure a rilievo del centro si avverte un decadimento; la testa di Poseidon è già priva di quel *pathos* grandioso che anima la testa di Zeus nella pelike di Themis A, 11.

(1) Altro ricordo partenonico su monumenti del secolo IV, e provenienti pure da Kertsch, si ha nei notissimi medaglioni aurei da Koul-Oba (cito, tra le molte riproduzioni, quelle in *Antiquités du Bosphore*, tav. XIX, 1, ed in *Athenische Mitteilungen*, VIII, 1883, tav. XV) con la testa della παρθένος. Coi medaglioni di Koul-Oba si confronti la testa di Athena sul tetradramma siracusano firmato da Eukleidas Hill, *Coins of ancient Sicily*, tav. VII, 1; Head, *Historia numorum*, fig. 101).

(2) Mayer M., *Die Giganten und Titanen in der antiken Sage und Kunst*, pag. 375; Ducati, in *Revue archéologique*, 1906, II, pp. 409 e seg.

Nella idria A. 33, nelle figure a disegno, si osserva la medesima inclinazione, come nei vasi precedenti (si veda specialmente il frammento di S. Luigi A. 25), a rendere le forme umane molto, troppo snelle.

Ma i movimenti, pur essendo consimili a quelli delle figure dei vasi che precedono, hanno perduto la loro grazia primitiva, sono diventati rigidamente schematici. E, di fronte alle corporee figure centrali espresse a rilievo, queste figure laterali sembrano quasi ombre evanescenti: la direzione dei loro sguardi è verso il centro ove si svolge la gara tra le due divinità; ma questo moto d'interessamento verso il centro è quasi automatico; e nulla perciò vi si può cogliere di quella viva partecipazione a ciò che avviene, partecipazione che dovrebbe essere una esigenza del soggetto rappresentato. Ora, questo dissolvimento del legame che dovrebbe tenere avvinte le varie parti di una composizione e questo contrasto tra figure di apparenza saldamente corporea e figure indecise nei loro contorni, si notano ancora più forti in vasi posteriori, di cui l'esemplare più perspicuo è la idria di Alessandria A, 36.

Ma, prima di passare a questa idria credo opportuno far menzione di due vasi, che porrei, per espressione stilistica, allo stesso livello della idria A, 33.

A, 34 = Anfora da Taman, all'Eremitaggio di Pietrogrado.

Compte-rendu, Atlas, 1870-1871, tav. V; Reinach S., *Répertoire des vases*, I, pag. 36.

Europa sul toro attraversa il mare, preceduta da Hermes ed accompagnata da un Eros; a destra è Poseidon seduto, con un Eros accanto (1).

A, 35 = Pelike da Kertsch, al Museo di Kertsch.

Compte-rendu, Atlas, 1877, tav. V, 1, 2; *Jahrbuch des Instituts*, 1886, pp. 231 e 248 (Kalkmann); Reinach S., *Répertoire des vases*, I, pag. 51.

Lato A. Afrodite ritta su di un cigno volante sul mare; ai lati aleggiano due Eroti (2). Si confrontino gli esemplari A, 22 ed A, 23.

Lato B. Tre figure ammantate.

Lo schema di Europa sul toro preceduta da Hermes in A. 34 ricorda lo schema analogo nella idria A. 21 e quello di Afrodite su cigno, preceduta pure da Hermes, in A. 22; ma nuovo è qui il motivo di Europa che non siede sul toro stesso; nel movimento si denudano le gambe (3). Avremo occasione di ritornare su questo motivo, in un'altra parte del lavoro.

(1) Il medesimo schema di Europa dalle gambe ignude sul toro, ma in direzione opposta, è su lekythoi configurate. Cito i seguenti esemplari: Museo Britannico, G, 6 (Stackelberg, *Die Gräber der Hellenen*, tav. L, 1); Eremitaggio, n. 2315 (*Compte-rendu, Atlas*, 1866, tav. II, 33; Reinach S., *Répertoire de reliefs*, III, pag. 489, n. 1); Museo Nazionale di Atene (Nicole, n. 1222; Watzinger, *Athenische Mitteilungen*, XXIV, 1901, pag. 53). Si veda Winter, *Die Typen der figürlichen Terrakotten*, I, pag. 164.

(2) Si cfr. Orazio (*Carmina*, I, 2, 33 e seg.):

...Erycina ridens,
quam locus circumvolat et Cupido...

(3) Si confronti ciò che di analogo si osserva presso una Menade danzante, su di un frammento di un cratere proveniente dall'Italia meridionale (*Compte-rendu, Atlas*, 1860, tav. III).

Al nostro fine giova accentuare la grande somiglianza di Poseidon su A, 34 con Zeus (?) su A, 33. ed il rendimento del viso con occhio sbarrato, intontito, e del braccio destro alzato, presso Afrodite su A, 35. la quale, pure indossando solo il mantello che le lascia scoperta parte del petto (e questo è un motivo non raro, nei nostri vasi), presenta somiglianza con la figura di Amfitrite (?) sulla idria A, 33.

§ 6.

A, 36 = Idria da Alessandria, nella Collezione di vasi a Monaco.

Furtwängler e Reichhold, t. 40 testo serie I, pp. 204 e segg., e fig. a pag. 204; Hauser, op. cit., pag. 96; Watzinger, *Griechische Holzsarkophage*, pag. 12, n. 3; von Brauchitsch, *Die panathenaischen Preisamphoren*, pag. 120 (1) (v. t. VI, 1).

Scena del giudizio di Paride; oltre al pastore frigio, ad Hermes ed alle tre dee, sono presenti una donna a sinistra sdraiata che porge una corona, una donna seduta col viso in parte coperto dal mantello, ed un piccolo Egipane. Questi, con le due donne di carattere accessorio, due ninfe montane, sta ad indicare il luogo alpestre e solitario del monte Ida, ove Paride pronuncia il suo giudizio. La funzione d'Egipane adunque è la stessa che ha il medesimo personaggio in una scena dionisiaca (idria A, 17) ed in una scena della raccolta dell'incenso (idria A, 18).

In questa idria di Alessandria A, 36 si ha un lavoro più policromo che disegnatorio: attorno alla figura centrale di Paride, sovraccarica di policromia e di doratura, vi è da una parte Afrodite con Eros, dall'altra Athena, figure nelle quali predomina il color bianco; all'ingiro vi sono altre figure, il cui carattere secondario nella decorazione è dato dalla espressione loro col vieto semplice disegno lineare arricchito, in alcuni minori particolari (monili, collane, diademi, corone, ecc.), dalla doratura.

Dalla idria di Midia e dall'anfora di Talos (Furtwängler e Reichhold, t. 38-39), in cui e nel simulacro della dea e nella figura del favoloso mostro cretese, si vede già applicato il metodo di accentuare il centro della composizione con colori e doratura, siamo pervenuti, attraverso parecchi esemplari, ove tale metodo viene sempre osservato, a questa idria di Alessandria, in cui il carattere eminentemente decorativo di questo metodo in modo particolare si manifesta; perchè in questa scena del giudizio di Paride, in causa di tale accentuazione policroma del centro, vediamo formarsi una gradazione notevolissima di varia importanza tra i varî personaggi rappresentati, che nondimeno prendono tutti in modo eguale parte attiva alla scena; ed infatti la importanza dal punto di vista decorativo va decrescendo da Paride alle due dee che gli sono accanto, alle altre figure laterali.

La intrusione di figure a rilievo nella pittura ceramica, ed il posto preponderante che viene loro dato nelle composizioni vascolari, come si è visto nella idria della

(1) Nota il von Brauchitsch il tardo carattere della stella con riempimento tra strale e strale a punti e ad angoli, emblema dello scudo di Paride e per cui si cfr. le anfore panatenaiche elencante dal von Brauchitsch ai nn. 80, 84, 86.

gara di Athena e di Poseidon (A. 33), sono una prova della piena decadenza della ceramica attica il cui precipuo vanto nella decorazione figurata fu di usare il semplice disegno sul fondo dell'argilla. Nella idria di Alessandria (A. 36) si ha un esempio non solo di decadenza, ma di completo esaurimento di questa arte già gloriosa; invece di figure a rilievo, si ha nel mezzo una figura policroma, quella di Paride e, che, assai più delle figure policrome ovvie nei vasi precedenti e che si vedono anche nella medesima idria A. 36 (Athena, Afrodite ed Eros), fa il medesimo effetto di una figura a rilievo, sia per la profusione esagerata dei varî particolari dorati in vero rilievo sia per l'accentuazione pure esagerata dei tratti più minuti del viso che, con le mani, è l'unica parte scoperta della figura. E tale impressione di rilievo è aumentata anche dalla vicinanza dello scudo, pure esso policromo.

Il carattere di diversa apparenza tra le figure di prospetto e quelle di profilo, che già antecedentemente si potè scorgere in varî prodotti della serie, in questa idria alessandrina A. 36 è spinto oltremodo. Basta confrontare la testa di Afrodite con quella di Hera, la testa di Hermes con quella di Paride. I tratti dei volti di profilo sono diventati ancor più allungati ed hanno assunto una maggiore delicatezza, mentre l'occhio ha un contorno più tondo e però appare sbarrato, dando alla intiera figura un maggiore aspetto d'intontimento. Nei volti di prospetto (non parlo di quello di Athena che più non è appariscente nei suoi tratti) è veramente grossolano il naso con le linee sì fortemente marcate delle varie sue parti; la sporgenza del mento, a causa di forti linee, appare come un tumore deformante; si aggiungano le linee degli occhi, della fronte e del collo, il nereggiare delle chiome dato da energiche pennellate a tonalità diverse di vernice. Ora, tutta questa tendenza nell'accentuare le varie parti del volto è comune ai vasi precedenti; ma qui questa tendenza è diventata, si può dire, morbosa per parte del decoratore del vaso che, coscienziosamente, crede di non poter raggiungere il maggior effetto se non facendo risaltare tutto ciò che può apparire in un volto umano visto di prospetto; in tal modo egli ottiene un abbruttimento, uno snaturamento delle forme.

Notevole è pure la mancanza di proporzione nelle varie parti di una singola figura. Hermes ed Afrodite assomigliano assai, e pel motivo della testa piegata all'innanzi e per la impostatura del loro corpo, allo Hermes ed alla Peitho della pelike A. 11, nella quale già vedemmo essere in germe quello stesso metodo espressivo che si riscontra pienamente sviluppato nella idria alessandrina A. 36. Ma, mentre nella pelike A. 11 sono conservate egregiamente le proporzioni, nella idria A. 36 vediamo le teste, già così sottili, divenute troppo piccole, meschine rispetto al corpo. In Hermes la testa è sproporzionata rispetto al polpaccio, in cui si è voluto accentuare, ma in modo del tutto convenzionale, la robustezza nerboruta, mentre tale robustezza nelle gambe è con grande verità espressa a pochi tratti nello Hermes della pelike eleusinia A. 1.

Ora, in mezzo a tali forti deficienze, ci sorprende la piccola figura di Egipane che è veramente encomiabile: eseguita alla lesta, a rapidi tratti, non solo ha una pienezza di vita e di movimento, ma esibisce una regolarità impeccabile di forme: è una figura veramente sentita, che possiede un grazioso carattere agreste, per cui

sembra già appartenere all'orizzonte artistico della età ellenistica [1]. La presenza di questa figurina accessoria, di così buona espressione, in mezzo a figure principali con forme di arte esaurita e tramontata, costituisce un fenomeno che analogo si riscontra, in grado tuttavia minore, nella pelike di Marsia e di Apollo A, 24, in cui notammo la superiorità di Marsia sulle altre figure, e, in grado ancora minore, nella pelike di Themis A, 11, in cui la superiorità spetta alla bella figura di Zeus. Ma, dato il carattere di avanzatissimo esaurimento che si palesa nella idria alessandrina A, 36, noi vediamo, in questo contrasto tra la figurina di Egipane e le altre e più importanti figure rappresentate, una ulteriore e, a mio avviso, assai eloquente conferma di ciò a cui sopra accennavo.

Noto inoltre altre somiglianze di motivi. La ninfa sdraiata in alto a sinistra, e che porge una corona riproduce lo stesso tipo che si è incontrato sulla idria di Rodi A, 15 ed in quella della gara di Poseidon e di Atena A, 33. La ninfa seduta nel solito schema del capo in direzione contraria del corpo, e col viso parzialmente coperto dal mantello, rammenta le analoghe figure femminili ammantate e sedute, nelle pelikai A, 24 e A, 29. Hera infine ricorda la Demeter nella nascita di Iacco nella pelike eleusinia A, 1; ma il confronto fra le due figure fa vedere la distanza che corre tra la nobile pelike e la idria tanto inferiore. Nella quale poi non si osserva una bella ed armonica composizione: poichè alla donna seduta e del tutto ammantata manca il riscontro nella parte sinistra della scena, che ha il suo fulcro nella figura di Paride. Ed inoltre quell'assenza di nesso tra le varie figure, già avvertito nella idria A, 33, qui si fa più appariscente.

La forma infine della idria di Alessandria A, 36 è molto snella; questa forma snella e col collo allungato e con l'esuberante intreccio di palmette nella parte posteriore è comune ad altre due idrie, che per lo stile loro sono pure congeneri con la alessandrina, e ci si presenta, resa ancor più sottile, in un esemplare di Kertsch che pure deve essere collocato alla fine della ceramica attica dipinta.

A, 37 = Idria da S. Maria di Capua, nel Museo di Lione (già collez. Castellani, poi Tyskiewicz).

Catalogo Castellani, 1884, n. 84; Helbig, *Monumenti dell' Instituto*, XII, tav. XXXV e *Annali dell' Instituto*, 1885, pag. 319; *Catalogue Tyskiewicz*, 1898, n. 20; Fröhner, *Collection Tyszkiewicz*, tavv. 9 e 10; Reinach S., *Répertoire des vases*, I, pag. 232; Svoronos, *Journal international d'archéologie numismatique*, 1901, tav. 13, pp. 449 e segg.; Ducati, *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei*, 1908, pag. 376; Harrison, *Prolegomena* ecc., 1908, pp. 556 e seg., fig. 157.

V'è la triade eleusinia di Demeter, seduta sulla cista mistica [2], di Kora, di Dioniso-Iacco [3] sull'omphalos, insieme riunita come nella idria di Cuma: a sinistra

[1] Una singola figura policroma di Egipane è su di un vasetto di Atene (n. 2272). Si veda Picard in *Revue archéologique*, XXII, 1913, pag. 190. Il vasetto appartiene a quella produzione vascolare con esclusivo uso di policromia, per cui si vedano gli esemplari A, 44-46.

[2] Per la cista mistica (ἀγγεῖον πλεκτόν) rimando a Rizzo (*Römische Mitteilungen*, 1910, pp. 117 e seg.) ed alla bibliografia ivi addotta: Gerhard, *Akademische Abhandlungen*, II, pp. 399 e seg.; Pringsheim, op. cit., pp. 49 e segg.; Jahn, *Hermes*, 1869, pp. 317 e segg.

[3] Per l'associazione primitiva di Demeter e di Dioniso si veda Foucart, *Les mystères d'Eleusis*, 1914, pp. 44 e segg.; sulla parte importante di Dioniso nei misteri eleusinii, si veda ivi, pp. 447 e segg.

di Demeter riconosco nel personaggio con lungo vestito, con mantello e lo scettro, lo jerofante di Eleusis. Compiono la scena due figure femminili: Afrodite, che si è già vista nella raccolta di personaggi eleusinii sulla pelike A, 1, e la suonatrice di timpano che è pure nella scena della nascita di Iacco sulla stessa pelike A, 1.

A, 38 = Idria da Creta, nel Museo Nazionale di Atene (Collignon e Couve, n. 1851).

Collignon e Couve, *Catalogue*, n. 1851 (si veda ivi la bibliografia anteriore); Svoronos, op. cit., 1901, tav. 16, pp. 449 e segg.; Ducati, *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei*, 1908, pag. 376.

Come in A. 37, anche qui è la triade eleusinia di Demeter, di Kora, di Dioniso-Iacco: Afrodite è forse da riconoscere nella donna seduta a destra: assistono un'altra figura femminile ed un giovine con clamide ed endromides (Eumolpo?) (1).

A, 39 = Idria da Kertsch, all'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 1794) (2).

Antiquités du Bosphore, ediz. S. Reinach, tav. 62, pag. 110 (si veda la bibliografia anteriore).

V'è, a quel che sembra, una scena d'indole erotica piuttosto che nuziale. Gli amanti, su cui aleggiano due Eroti, stanno su di una *κλίνη ἀμφικέφαλος* (3), e la donna sdraiata sul giovane gli fa abbassare il viso per baciarlo (4). V'è un'altra coppia, a quel che pare, di amanti; ed assistono altre tre donne, di cui una, che attinge da un cratere con una oinochoe, è una domestica.

Le due idrie A. 37 ed A. 38 concordano pienamente tra di loro e per lo stile e per contenuto, pel quale si riallacciano alla nobile pelike eleusinia A. 1 (lato A). Ma come siamo lontani, nelle suddette due idrie, dalle belle esibizioni di prospetto più o meno completo, dagli scorci bene riusciti delle figure della pelike! Si osservi in special modo la rigidezza somma con cui sono espresse le figure sedute di Demeter e di Dioniso: nella idria A. 37, le due divinità hanno il solito schema di volgere rigidamente il viso in direzione inversa del corpo; gli sguardi delle due divinità s'incontrano, e forse la intenzione del ceramografo era quella di rappresentarle del tutto di fronte con la figura di Kora nel mezzo.

E, per meglio esemplificare questo degradamento degli schemi figurativi, si osservi il gesto in Afrodite, sulla idria A. 37, del braccio sinistro curvato in alto. Il motivo

(1) Lo Svoronos vede rappresentati, nelle due idrie A. 37 e A. 38, due momenti allusivi alle Antesterie: all'idria di Creta A. 38 pone come titolo « Afrodite e la Nike aptera » (Afrodite sarebbe la donna seduta); la idria di S. Maria di Capua A, 37 è intitolata « la jerogamia di Dioniso e di Kora ». Per lo Svoronos le due figure a sinistra del gruppo centrale nei due vasi sarebbero le personificazioni del Museo e della Pnice ed il timpano nella mano della supposta Pnice sarebbe uno scudo, come nella figura analoga del cratere bolognese di Teseo (*Monumenti dell'Instituto, supplemento*, tav. XXI; Pellegrini n. 303). Secondo la Harrison, a proposito della idria A. 37, l'*omphalos*, su cui siede Dioniso, sarebbe stato trasportato dal dio da Delfi ad Eleusi.

(2) Questa idria fu trovata nel 1837 entro una tomba a mattoni, e serviva da cinerario.

(3) È la forma di letto o divano che comincia ad apparire all'inizio della età ellenistica (si veda Thiersch, *Zwei Grabanlage bei Alexandrien*, 1904, pag. 10).

(4) Per questo gruppo adduco il confronto col rilievo di una teca di specchio del Louvre (*Bullettin de correspondance hellénique*, 1885, tav. 8; Reinach S., *Répertoire de reliefs*, II, pag. 248), rilievo in cui si è voluto riconoscere Afrodite ed Adone.

è ovvio in questa serie di vasi; ma qui in esso non si ha affatto l'apparenza di voler accentuare la parte viva che è presa all'azione rappresentata nel mezzo della scena.

Si aggiunga infine la sproporzione tra testa e corpo delle figure come nella idria di Alessandria A, 36.

A considerazioni consimili conduce anche l'esame della idria A, 39 confrontata col coperchio di tazza A, 2 e coi frammenti A, 5-7. Il gruppo infatti del giovine in piedi, come al solito ignudo e con mantello sotto il braccio, con la donna seduta accanto, ricorda il gruppo della suocera e dello sposo su A, 2; ma il distacco, per espressione artistica, è assai grande; la figura di donna è poi una degenerazione da quella di Afrodite su A, 11 e di Elena su A, 12 (1).

Così pure in questa idria si osserva in alto a destra quella figura femminile seminuda e sdraiata che è pure nella idria di Alessandria A, 36, ove ho enumerato gli altri esempî dello schema medesimo. Ma nella idria A, 39 la positura di questa donna è del tutto irreale; e però più in essa idria, che non negli altri vasi, si osserva un'applicazione errata di questo schema irrigidito.

Al medesimo stadio stilistico delle idrie suddette A, 36-39 collocherei i quattro vasi seguenti:

A, 40 = Coperchio di tazza da Kertsch, all'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 1809).

Compte-rendu, Atlas, 1881, tav. III, pag. 60; Reinach S., *Répertoire*, I, pag. 52; *Monumenti della R. Accademia dei Lincei*, IX, pp. 787 e 788, fig. 31 (2) (v. t. VIII, 1).

Scena di *ἐπαύλια*.

A, 41 = Lebete matrimoniale da Tanagra, nel Museo Nazionale di Atene (Collignon e Couve, n. 1967).

Athenische Mitteilungen, 1907, pag. 109, *Beilage* IV, fig. 16 (Brückner).

Scena di *ἐπαύλια*. Con ragione dice il Brückner che in questo esemplare è il tipo di composizione « che si è mantenuto assai lungamente sino alla fine della pittura vascolare e che è stato ripetuto senza sentimento, seccamente, sino alla rigidezza, non ostante la ricca decorazione di colori » (3).

A, 42 = Ariballo da Apollonia della Tracia, all'Eremitaggio di Pietrogrado (4).

Fröhner, *Burlington Club*, *Catalogue of ceramic art*, 1888, n. 18; id., *Collection van Branteghem*, 1892, n. 98, tavv. 31 e 32; Furtwängler, testo alla *Griechische*

(1) Una figura consimile, all'infuori del braccio destro, è quella di Amimone in un oxybaphon dell'Italia meridionale che credo tuttavia italioto (alla Biblioteca Nazionale di Parigi: De Ridder n. 432; Millin, *Peintures de vases*, ediz. S. Reinach, II, tav. 20).

(2) Questo vaso da me fu posto erroneamente fra i prodotti degenerati dai « midiaci »: si veda op. cit., pag. 160, n. 6.

(3) Non posso giudicare sullo stile di una scena consimile di *ἐπαύλια*, che adorna un'anfora già della collezione Vogell (Böhlau, *Sammlung Vogell*, n. 181, tav. III, 4), perchè la riproduzione sua è troppo piccola ed oscura.

(4) Fu rinvenuto nel 1885 dentro un sarcofago di marmo, senza iscrizioni (si veda Fröhner, *Collection van Branteghem*). Forse da questa tomba che ha offerto l'ariballo A, 42 o dalla tomba da cui proviene l'ariballo A, 43, è uscito l'ariballo a rilievo edito in Brückner, *Anakalypteria*, *64ºº Programm zum Winckelmannsfeste*, tav. I.

Vasenmalerei, ser. II, pp. 98 e seg.; Nicole, op. cit., tav. VIII, 6, pag. 150; Hauser, *Oesterr. Jahreshefte*, 1909, pag. 97 (v. fig. 7).

Scena della raccolta simbolica dell'incenso, per cui si veda la idria A, 18: qui Eros scende dalla scala, e la donna rappresentante Afrodite, seduta, pone i granelli sul thymiaterion; vi sono le solite figure di donne-ninfe.

A. 43 — Ariballo di Apollonia della Tracia, nell'*Antiquarium* di Berlino (1).

Fröhner, opere citate, n. 19 e n. 99, tavv. 33 e 34; Furtwängler, op. cit., ser. II, pp. 98 e seg.; Nicole, op. cit., tav. VIII, 5, pag. 150 e seg.; Hauser, op. cit., pag. 96 (v. fig. 8).

Fig. 7.

Scena della raccolta simbolica dell'incenso, per cui si vedano la idria A. 18 e l'ariballo precedente A. 42: la donna rappresentante Afrodite scende dalla scala e pone i granelli entro una coppa che è sostenuta da una piccola schiava (2); vi sono le solite figure di donne-ninfe (3).

(1) Fu trovato nel 1885, con vasi di terra comune, dentro un sarcofago marmoreo che recava la iscrizione: *Καλλίας Κρατίππου*.

(2) Il Furtwängler, seguito dal Nicole, vede in questa piccola figura un giovane con lungo vestito che perciò sarebbe da denominare come Adone; è invece una piccola schiava che indossa il solito abito lungo senza cintura delle schiave, come si è visto in vasi della nostra serie e come s'incontra in stele e statue funebri; i capelli sono corti, ma si confrontino a tale uopo le statue funerarie di schiave, le due di Berlino e quella di Monaco (Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, n. 534); si cfr. Collignon, *Les statues funéraires dans l'art grec*, pp. 209 e segg.). Del resto un carattere innegabile di femminilità è dato dalla collana. Si confrontino inoltre le schiave sulle stele attiche in Conze, *Die attischen Grabreliefs*, tav. 31 e 177.

(3) Forse accanto a questi due ariballi A, 42 e A, 43 si potrebbe collocare la lekythos a ghianda

I soliti motivi, irrigiditi, della serie di questi vasi, si trovano pure in questi tre esemplari A, 40-43, che ritengo assai uniti tra di loro. Infatti le figure femminili, che sono sul coperchio di tazza e sul lebete matrimoniale A, 40 e 41, hanno grande comunanza con le figure di Afrodite e di ninfe dei due ariballi A, 42 e A, 43: la donna seduta, in A, 41, ha il solito schema del volto in direzione inversa del corpo; ha l'ovvio motivo di sollevare un lembo del vestito; ha, come al solito presso le donne sedute (si vedano quelle su A, 40) il petto ignudo: la piccola servetta, che le è accanto, si deve accostare alla piccola schiava della cerchia afrodisiaca sull'ariballo A, 43. Ed una serva nel solito abito si riconosce in A, 40.

Fig. 8.

In A, 40 tre figure di donne arrecanti doni hanno il motivo che stereotipato si riscontra in altri vasi di disegno tardo e negligente: il motivo cioè della donna in affrettato movimento con una gamba tesa e l'altra piegata, motivo che non è se non una degenerazione dello schema delle soavi figure o correnti o fuggenti del ciclo di Midia [1]. La presenza di questo degenerato motivo sul coperchio di tazza A, 40,

da Naucratide (Smith, *Naukratis*, II, tav. XVI, 20; Nicole, op. cit., tav. VIII, 1, pag. 151; si cfr. Milchhöfer, in *Jahrbuch des Instituts*, 1894, pag. 61, n. 21, *f*), in cui si ha un analogo contenuto con Eros che scende dalla scala; ma la riproduzione non è troppo chiara per poter giudicare esattamente sullo stile di questo vasetto, il quale tuttavia sembra del tutto consisimile ad una lekythos, pure a ghianda, della necropoli di Abusir (Watzinger, *Griechische Holzsarkophage*, fig. 20).

[1] Si veda Ducati, op. cit., pag. 159.

ove esso è ben tre volte ripetuto, è un indizio, pur esso, della tarda esecuzione della pittura del vaso.

E lo schema di composizione della scena di ἐπαύλια si ritrova ancor più irrigidito nel seguente vaso, sotto ogni rispetto inferiore al coperchio di tazza ed al lebete A. 40 e 41.

A, 44 = Lebete matrimoniale di provenienza ignota, già in Atene.

Dumont, Chaplain e Pottier, *Les céramiques de la Grèce propre*, I, tavv. 38 39 (¹).

Scena di ἐπαύλια.

In questa lebete A. 44 si ha un esempio del pieno esaurimento a cui soggiace negli ultimi anni di sua vita la pittura ceramica attica. All'intirizzimento nel disegno si accompagnano la mancanza di espressione e la monotonia di composizione; le figure sono poste senza legame tra di loro e presentano esagerati i caratteri comuni a tutte le pitture della serie: la policromia e la doratura, il denudamento parziale delle donne, la presenza degli Eroti (qui assai piccoli). Tutti i volti in questa scena di ἐπαύλια sono di profilo, all'infuori di quello della sposa che tiene sulle ginocchia l'enimmatico oggetto a forma di treppiede; ma il volto presentato di quasi prospetto ha, non già il contorno grosso e tondeggiante come nel Paride e nella Hera della idria di Alessandria A. 36, ma ovale, come nella Athena della idria medesima.

§ 7.

Considero come manifestazioni di arte ceramica coeve all'idria di Alessandria A. 36 i vasi in cui vi è la decorazione ristretta a singole o a pochissime figure espresse col color bianco e doratura sulla nera vernice. Cito i seguenti vasi editi nella *Griechische Vasenmalerei*:

A 45 = Oinochoe da Ruvo, nella collezione Jatta di Ruvo.

Furtwängler e Reichhold, serie II, pag. 209, fig. 76; Picard, in *Bulletin de correspondance hellénique*, 1911, pag. 185.

Eros sparge granelli di incendio su di un thymiaterion; nella sinistra ha un cerchio. La rappresentazione si collega in tal modo, a mio avviso, con le scene della raccolta simbolica dell'incenso; si vedano la idria A. 18, gli ariballi A, 42 e A, 43 e l'ariballo a ghianda di Naucratide.

A, 46 = Cratere acquistato in Atene, ora nella collezione dei vasi di Monaco.

Furtwängler e Reichhold, tav. 100, n. 2, serie II, pp. 208 e seg., e figg. 77 e 78; Picard, op. cit., pag. 185 (v. t. VII, 1 e 2).

Lato A. Nike su quadriga.

Lato B. Statua di Eros a cui una donna porge una offerta. Il Furtwängler nello Eros ha riconosciuto l'influsso dell'arte prassitelica, e precisamente dell'Eros di Parion (²)

(¹) Il Couve, in Collignon e Couve, *Catalogue des vases d'Athènes*, n. 1857 adduce questo lebete a confronto di una pelike da Corinto (Atene, n. 1857) pel soggetto, lo stile, i particolari.

(²) Sull'Eros di Parion si veda da ultimo Filow (*Jahrbuch des Instituts*, 1909, pp. 69 e segg.).

A, 47 = Cratere acquistato in Atene, ora nella collezione dei vasi di Monaco. Furtwängler e Reichhold, tav. 100, n. 1, serie II, pp. 209 e segg.; Picard, op. cit., pag. 185 (v. t. VII, 3 e 4).

Lato A. Figura statuaria di Afrodite poggiata ad una colonna di acanto. A mio avviso, Eros vola verso la dea per afferrare la colomba che è nella destra di Afrodite. Noto che tale rappresentazione si riscontra su gemme del secolo IV (1). Ai piedi della dea è un palmipede, un'oca (2).

Lato B. Figura statuaria di Athena.

A questi tre vasi con figure di Eros se ne potrebbe aggiungere un altro inedito del Museo di Atene, con una figura di Eros ad ali spiegate (3).

Tipologicamente questa ceramica non rappresenterebbe che un passo ulteriore rispetto ai vasi che sin qui abbiamo esaminati: la sparizione completa delle figure risparmiate sul fondo dell'argilla, il trionfo completo della policromia, la semplificazione ultima delle grandi composizioni pittoriche, che sinora avevano vagamente adornato le pareti dei vasi attici.

Ma non v'è ragione alcuna che mi obblighi a porre questi tre vasi in ordine cronologico dopo gli ultimi di quelli sopra menzionati; chè questa peculiare produzione ceramica può essere parallela alla produzione più recente della serie A, allo stesso modo che lo stile dei vasi italioti, denominati convenzionalmente di Gnathia, si può considerare contemporanea in parte alla produzione italiota di vasi con figure risparmiate sul fondo dell'argilla (4).

Osservò, il Furtwängler, come molto nei tre vasi da lui editi (A, 45-47) richiami le creazioni prassiteliche, mentre all'età di Lisippo richiamerebbero i vasi del tipo della idria di Alessandria A, 36. Tali avvicinamenti potrebbero anzi far supporre una antecedenza cronologica dei vasi a sola policromia agli altri; ma tale antecedenza si deve negare, perchè, pur ammettendo la influenza prassitelica in ciò che è espresso nei tre vasi A, 44-46, nulla ci vieta di supporre la permanenza di questi caratteri dell'arte di Prassitele anche negli ultimi decennii del secolo IV e precisamente in Atene. Ma del resto in tutti questi vasi, siano quelli parzialmente, siano quelli totalmente policromi, mi pare che si debba riconoscere il medesimo rendimento delle forme, designante una unica fase d'intirizzimento espressivo. L'Athena poggiata alla lancia, su A 47 sembra la Athena policroma della idria alessandrina A, 36 che dalla posizione di seduta si sia posta in piedi. Ma, in confronto con la Athena della pelike di Themis A, 11, che fu addotta dal Furtwängler, quella del cratere A, 47 palesa uno schematismo maggiore.

(1) Si veda Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, tav. IX, 47 (del Museo Britannico; bellissimo lavoro in cui la dea poggiata al pilastro è del tutto nuda); tav. IX, 48 (del Museo di Vienna; ivi la dea è seminuda e sta appoggiata ad una colonnetta jonica).

(2) Per Afrodite su di un palmipede si ved. i vasi A, 22; A, 23; A, 35; per l'oca rimando al testo del Furtwängler al n. 577 di Brunn e Bruckmann, *Denkmäler*.

(3) Dalla Beozia (Nicole, *Catalogue des vases peints d'Athènes, Supplément*, n. 1159); si veda Picard, in *Revue archéologique*, 1913, XXII, pag. 190.

(4) Non mi pare perciò plausibile che il Nicole abbia posto il sopra citato cratere con una figura di Eros nella serie dei vasi ellenistici.

Nello stesso cratere A. 47 si noti il medesimo carattere che ci appare nella idria A. 36, di volere cioè soverchiamente accentuare con dorature rilevate alcuni particolari: così lo scettro di Afrodite, lo scudo e la lancia di Athena, corrrispondono, per tale rispetto, al bastone ed allo scudo di Paride, alla lancia di Athena sulla idria; così le ciocche ondulate di Afrodite e di Eros a vero rilievo dorato richiamano i rilievi del berretto di Paride.

Una osservazione meritano le figure di Eros sui tre vasi A. 45-47. Mentre nella oinochoe A. 45 si è conservata la forma di un Eros mellefebo dal corpo slanciato ma robusto, nei due crateri, e specialmente in quello con Afrodite e con Athena (il quale, e per tale indizio e per la esagerata profusione dei rilievi dorati, mi pare lo esemplare più recente), la figura di Eros assume un aspetto paffuto assai, e perciò bambinesco coi capelli già accorciati. Questa figura ci appare consimile alle forme bambinesche che adornano i numerosi *παίγνια* del secolo IV; anzi nell'Eros del cratere A. 47 non manca il caratteristico *περίαμμα*. Siamo già lontani dagli Eroti dei primi vasi di questa serie A (per esempio, dai minuscoli Eroti del coperchio di tazza A, 2 dalle proporzioni svelte ed eleganti); v'è anche differenza rispetto all'Eros, per esempio, della idria di Alessandria (A. 36), in cui i caratteri di snellezza e di eleganza sono vieppiù esagerati; poichè, come in altre figure della idria, la testa è diventata troppo minuscola rispetto specialmente alle anche. Ora, questi nuovi caratteri degli Eroti dei due crateri A. 46 e 47 preludiano a ciò che ci appare nell'arte ellenistica, ove l'aspetto della figura di Eros diventa, via via, maggiormente infantile, sempre più distaccandosi dal tipo precedente dell'Eros mellefebo. E l'inizio di tale trasformazione nella figura di Eros mi pare già avvertibile in una delle creazioni lisippee, nell'Eros che tende l'arco.

Siamo adunque già ai limiti di un nuovo orizzonte artistico; a questi limiti si arresta la produzione ceramica attica a figure. Mutano i gusti, mutano le tendenze; e negli ultimi decennî del secolo IV l'arte ceramica vivacchia più per inerzia di lunga e gloriosa tradizione che non per forza sua propria. Spariscono dalle pareti dei vasi le fredde, intontite figure in cui si avverte la irrigidita conservazione di motivi, di schemi, di composizioni che già aveva reso gloriosa nei tempi suoi più belli la pittura ceramica attica; appaiisce invece una mera decorazione o geometrica o fitomorfa, e si ha perciò quella serie di vasi di epoca veramente ellenistica, quella produzione ceramica che trova il suo smercio di là dai mari essenzialmente in Alessandria e sulle coste del mare Nero [1].

[1] Si veda, su questa ceramica, Watzinger in *Athenische Mitteilungen*, 1901, pp. 67 e segg. Dopo il Watzinger, che fu il primo a fare oggetto di studio questa ceramica, ne hanno trattato il Picard (*Bulletin de correspondance hellénique*, 1911, pag. 197), che menziona i varii centri di provenienza dei varii esemplari, e il Nicole (*Catalogue* citato, pp. 268 e segg.). Altri e numerosi esemplari di questo genere di ceramica provenienti da Olbia sono raccolti in Böhlau, *Sammlung A. Vogell*, tav. VI, nn. 296 e segg. Non ho potuto consultare lo scritto (in russo) del von Stern, *Ricerche sulla ceramica ellenistica* (*Scritti della Società di Odessa per la storia e l'antichità*, XXVIII, 1910). Su tale ceramica il Picard promette un suo lavoro (*Revue arch.*, 1913, XXII, pag. 179); intanto per la ceramica ellenistica con caratteri comuni nei varii centri, rimando a Dugas in Daremberg, Saglio e Pottier, op. cit., IX, pag. 649.

Ed anche negli ornati desunti dal mondo vegetale si avverte in questa produzione ellenistica un irrigidimento, una schematizzazione; si confronti infatti, per esempio, il veristico racemo di edera a foglie e a corimbi, che adorna il collo della oinochoe ruvestina A, 45 con l'analoga fascia geometrizzata, pure di edera, su di un anfora del pendìo occidentale dell'Acropoli (*Athenische Mitteilungen*, 1901, tav. III, pag. 68, n. 1).

Tuttavia, anche in questa produzione ellenistica non è scomparsa totalmente la figura umana. Tra i vasi a figure umane cito i seguenti editi: un'anfora di Olbia (*Römische Mitteilungen*, 1911, pag. 128, fig. 61) (1), ove la quadriga, frettolosamente eseguita, rammenta la quadriga sul cratere A. 46 (2), ed un'anfora già della collezione Vogell (Böhlau, *Sammlug A. Vogell*, tav. XI. 30; figg. 12 e 13, n. 307) (3). Da un lato di questa seconda anfora è un corno di abbondanza (4) tra due gallinacei su cerchi bianchi; dall'altro lato sono, a color bianco, due Eroti fanciulli, di cui uno danza, l'altro siede, ritmicamente accompagnando la danza. Questo vaso si stacca dai vasi policromi A. 45-47 e, sia per la sua sagoma, ad alto collo che si restringe ed a spalle espanse sporgenti, sia per la sua decorazione, come pure per la intonazione e lo stile della vivacissima scena erotica, appartiene ad altro orizzonte artistico che non i vasi A, 45-47, cioè al pieno periodo ellenistico.

Per l'aggruppamento degli Eroti si confrontino infatti le scene veramente ellenistiche su vasi italioti: per esempio, su di un cratere di Oria a Napoli (*Bulletin de correspondance hellénique*, 1911, tav. V) e su di una lekythos da Milo ad Atene (Collignon e Couve, n. 2279; Benndorf, *Griechische und Sicilische Vasenbilder*, tav. XXVI) (5).

Questi vasi ellenistici non a semplice decorazione geometrica o fitomorfa, ma con scene di esseri animati, sono quindi da accostare — per il loro carattere decisamente seriore rispetto ai vasi anche più tardi della serie A — alla produzione ellenistica dipinta proveniente dagli scavi di Centuripe e, purtroppo, sinora assai poco nota (6).

(1) Il Rostowzew (ivi, pp. 125 e segg.) nota come un'anfora consimile sia rappresentata su di un musaico di Delo (*Monuments et Mémoires Piot*, XIV, tav. 10 *a*).

(2) Per la quadriga su questa anfora di Olbia cita il Rostowzew i monumenti ellenistici ed anche la produzione alessandrina detta di Hadra. Così, per un'anfora di Monaco con scena di caccia, dovuta probabilmente a fabbrica italiota (ivi, fig. 59), il Rostowezw ricorda la pietra di Metrodoros (Berlino, n. 766, *a*; *Athenische Mitteilungen*, XIII, 1888, tav. III; Kekulé, *Die griechische Skulptur*, pag. 301).

(3) È definita dal Böhlau come un esemplare raro, importante per la storia dell'antica pittura.

(4) Il corno di abbondanza è uno degli elementi che appartengono al repertorio decorativo attico, e non a quello dello stile italioto detto di Gnathia (si veda Watzinger, op. cit., pag. 85 e Picard, op. cit., pag. 200).

(5) Si cfr. Picard, op. cit., pag. 200.

(6) Si veda per ora, su questa ceramica, Orsi, in *Notizie degli scavi*, 1912, pag. 420. Ivi nella fig. 27 è edito un esemplare di questa ceramica, in cui è da avvertire la presenza di rilievi dorati e policromi, di carattere prettamente architettonico; le pitture sono a colori non verniciati. Nell'esemplare pubblicato è parte di una figura di Dioniso (?), di Eros bambino (?), di una Menade (?). La testa di Dioniso (?) mi pare che rammenti quella dello sposo nella celebre pittura « Le nozze aldobrandine ». Questo frammento è stato poi edito nuovamente dal Pace, in *Ausonia*, VIII, 1913, pag. 30, fig. 3; per altri vasi centuripini si veda ivi, pp. 27 seg., fig. 1 (cfr. Kekulé, *Terrakotten von Sicilien*, pag. 55, fig. 1 *b*; t. 59, 63).

Durante la trasformazione del mondo ellenico in mondo ellenistico, avvertiamo adunque l'estinzione quasi completa della ceramica attica a figure; e in pari tempo va esaurendosi il commercio ceramico attico, quel commercio che già aveva subìto i primi rovesci alla fine del sec. V con la decadenza politica ed economica di Atene, ma che tuttavia si era mantenuto per gran parte del sec. IV, trovando il suo principale sbocco nel Bosforo Cimmerio. E, come nella Magna Grecia, così in Atene alla ceramica figurata si sostituisce quella a decorazione policroma sulla vernice nera: il passaggio, per dir così, dai metodi antichi ai tipi più recenti, è segnato, per Atene da vasi come gli esemplari A. 45-47, i quali tuttavia, ripeto, possono essere considerati coevi a vasi di tecnica mista, a policromia e a semplice disegno.

La ceramica attica ha una fine quasi analoga ai suoi inizii. Sôrta per uso funerario, da principio serve in special modo agli abitatori del paese ed ha una decorazione prettamente geometrica; dopo una lunga e gloriosa ascesa, dopo fasi di varia, ma sempre nobilissima espressione artistica, decade lentamente e si restringe novellamente agli usi della vita cittadina con limitata esportazione, e si adorna di uno scarso repertorio decorativo di carattere essenzialmente geometrico e fitomorfo e, solo subordinatamente, di carattere figurativo.

§ 8.

Come a suo luogo si è notato, nel frammento di San Luigi (A. 25) v'è una tendenza ad una facile, sciatta espressione delle forme umane, mentre la snellezza assai grande delle varie parti del corpo del giovine seduto contrasta con l'accentuazione un po' esagerata della muscolatura delle coscie. Ora queste ultime qualità di sproporzione si è visto come siano più forti ancora negli ultimi prodotti della serie A, specialmente nella idria di Alessandria (A, 36).

In questo sotto-gruppo B, che ho creduto opportuno sceverare dalla serie A, sono ancor più appariscenti i caratteri di facilità di pennello e di sveltezza delle figure, le quali sono per lo più in grande movimento, talora esagerato, movimento che del resto è quasi sempre cònsono col novello contenuto di queste rappresentazioni. Infatti, le scene in questo sotto-gruppo B sono, in maggioranza, di lotta e di battaglia.

Menziono prima di tutto il seguente vaso:

f) 1. Idria dalla Cirenaica nel Museo Britannico (*Catalogue of vases*, III, E, 227) = B, 1.

Transaction of the Royal Society, Literat. nuova ser., IX, t. 3, 4, pp. 180 e segg. (Dennis); Furtwängler e Reichhold, t. 79, 2, testo ser. II, pp. 103 e seg. (v. t. VI, 2).

Herakles, imberbe, è seduto accanto ad un albero nel giardino delle Esperidi. Non si può precisare chi siano i due giovani rappresentati, oltre Herakles.

Riconobbe con ragione il Furtwängler il carattere negligente di questa pittura e notò la mancanza di nesso tra le varie figure, quella mancanza di nesso che già si osservò a proposito dei più tardi prodotti della serie A.

In gran parte vi si riconoscono motivi già riscontrati nell'esame dei vasi della serie A: così, ovvio è il motivo del giovine compagno di Herakles seduto ignudo

sul suo mantello e col viso in direzione inversa del corpo: così si noti la positura della donna seduta in alto, a sinistra, per cui si può addurre ciò che di analogo si è incontrato nella idria di Rodi (A, 15), in quelle della Crimea (A, 33; A, 39), in quella di Alessandria (A, 36); ivi si avverte inoltre il motivo del ripiegamento delle braccia a gomito poggiato sulle asprezze del terreno. Si confronti, con la Esperide che si avvicina a Herakles la schiava di Elena col flabello in A, 12: consimile è la impostatura del corpo, all'infuori del capo e del petto, del corpo assai allungato che è parimenti rivestito dal chitone dorico lateralmente aperto a destra; ma incomparabilmente più fine, più accurata è la esecuzione della soave figura di schiava. La medesima osservazione si può fare per la Esperide seduta, con la parte superiore del corpo ignudo, che qui rammenta assai, per lo schema, la figura di Io sul noto cratere ruvestino (*Monumenti dell'Instituto*, II, tav. LIX; *Ausonia*, III pag. 66, fig. 6).

Le figure di Herakles e dei suoi ignudi compagni fanno suscitare il confronto con le figure ignude giovanili nella idria di Elena e nell'ariballo con la quadriga nuziale (A, 12; A, 13); ma, anche per questo riguardo, si notano le stesse differenze che esistono per le figure femminili. Il movimento della figura maschile verso destra si è già incontrato, ma in direzione inversa, presso lo Hermes della pelike eleusinia A, 1 e, in direzione uguale, nello Eumolpo della idria di Rodi A, 15 e nel Dioniso della idria A, 33; ma quale differenza! Tanto più ci sorprende la esagerazione di movimento in una scena, che tale movimento non esige affatto. E si osservi, come segno ulteriore del tralignamento delle forme, il contorno troppo ondulato del tòrso nella parte sua ripiegata, presso le tre ignude figure giovanili.

Un altro indizio di sciatteria scorgerei nel rendimento del volto quasi esclusivamente di profilo, poichè eccezionale è il volto parzialmente di prospetto presso la figura principale di Herakles, in cui poi una semplice virgola, che si diparte dal contorno del volto, sta ad indicare la piegatura del mento. Si noti, infine, che il color bianco è usato con parsimonia, maggiore assai che non nei vasi della serie A: la sola minuscola figura di Eros è bianca.

Caratteri consimili a quelli che sono venuto esponendo accomunano la idria B, 1 a due altri vasi, a due pelikai, le quali, pur appartenendo a questo speciale indirizzo, per le forme meno sciatte dimostrano una superiorità rispetto alla idria. Nelle pelikai parimenti primeggia la figura di Herakles imberbe, ma in azione di lotta: e perciò i motivi delle varie figure sono più cònsoni col contenuto delle scene.

Le pelikai sono:

B, 2 = Pelike da Kertsch, all'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 1787).

Antiquités du Bosphore, ed. S. Reinach, t. 53; *Compte-rendu*, *Atlas*, 1873, t. IV; Reinach S., *Répertoire*, I, pag. 40; (fig. 9).

Lato A. Herakles che combatte contro il centauro Nesso rapitore di Deianira [1].

Lato B. Scena dionisiaca.

[1] Tali denominazioni sono comprovate, a mio avviso, dai gruppi analoghi adornanti gl'interni delle due tazze di Aristofane e di Ergino del Museo di Boston (Furtwängler, Hauser, Reichhold, t. 128-129).

B, 3 Pelike da Taman (tumulo maggiore dei Due Fratelli). all'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 2016) (1).

Compte-rendu. Atlas. 1865, t. IV, 1, 2; Reinach S., *Répertoire*, I, pag. 22.

Lato A. Herakles, che abbatte il centauro Nesso, alla presenza di Deianira (2).

Lato B. Scena dionisiaca.

Nella pelike B, 2 tre sono i volti di prospetto, quelli di Deianira, della sua sua compagna a destra, del centauro. Il volto di questo ultimo più si avvicina al volto di Zeus nella pelike di Themis (A, 11) che non a quello di Poseidon nella idria della gara per l'Attica (A, 33). Così la compagna di Deianira fuggente rammenta la fuggente Nereide nella pelike di Camiro (A, 3); mentre invece colleganze assai appariscenti esistono, non tanto per gli schemi, quanto, e soprattutto, per la loro espressione stilistica e per il loro concepimento, tra le figure di Herakles e del giovine visto di dorso (Iolao?) e la figura in forte movimento del compagno di Herakles nella idria B, 1. Ad eguale livello della pelike B, 2 deve essere ritenuta quella B, 3; ivi il gesto del giovane a destra (Iolao?) rammenta assai il gesto di Amfitrite (?) nella idria della gara per l'Attica (A, 33).

Il disegno di queste due pelikai, meno sciatto che nella idria B, 1, induce a supporre che esse siano state eseguite anteriormente alla stessa idria; e, rispetto ai vasi della serie A, possono essere collocate prima della pelike con la gara di Apollo e di Marsia (A, 24), accanto cioè alla idria londinese dionisiaca (A, 17).

(1) Questa pelike si rinvenne nella ricca tomba detta della sacerdotessa di Demeter, nel 1864. Oltre alla pelike, ecco il contenuto della tomba: 1°) frammenti di sarcofago ligneo con incrostazioni di vetro negli occhi delle volute delle colonne joniche (un pilastro è riprodotto in *Compte-rendu*, 1865, t. VI, 4, 5; Watzinger, op. cit., n. 28, figg. 87, 88); 2°) kalathos di oro con decorazione a gruppi di Arimaspi e di grifoni (*Compte-rendu*, 1865, t. I, 1-3); 3°) ampyx aureo riproducente treccie ondulate di capelli e con figurina di Nike seduta a ciascuna estremità (ivi, t. I, 4-5); 4°) due grandi pendenti di oro con figure di due Nereidi su ippocampo che recano, una le cnemidi l'altra la corazza di Achille (ivi, t. II, 1, 2); 5°) orecchini di oro a pendenti ad anfora con ornati in filigrana (ivi, t. II, 3); 6°) due collane auree di lavoro consimile agli orecchini (ivi, t. II, 4-5); 7°) quattro anelli di oro; due con figure di Afrodite e di Eros, uno con figura di Artemis, uno con figura di Sirena (ivi, t. III, 23-26); 8°) tre lamine di oro con le teste di Herakles, di Demeter, di Kora (ivi, t. II, 7-9); 9°) bottoni aurei in filigrana (ivi, t. III); 10°) laminette auree con teste di Helios, di Athena, col gorgoneion, con protome di Pegaso (ivi, t. III, 14-16); 11°) molte laminette di oro in forma di danzatrici, di donne alate con gambe pure ad ala, di bucranî, di cran di cervo, di sfingi, di rosette, tutte da cucire su vestiti (ivi, t. III); 12°) due braccialetti fortili in bronzo rivestiti di oro, con figure di leonesse (ivi, t. II, 6); 13°) specchio bivalve in bronzo conî rilievo guasto, rappresentante Eros che abbraccia Afrodite seduta (ivi, t. V, 1); 14°) quattro briglie equine in bronzo con grandi lamine a rilievo con amazzonomachia (ivi, t. V, 2-4) e col gruppo, in quattro esemplari, della lotta tra Poseidon ed un gigante (ivi, t. V, 5-6). A circa otto metri e cinquanta cm. da questa tomba se ne rinvenne un'altra che, oltre a varii oggetti in oro (ivi, t. III, 27, 28 ecc.), ad uno specchio in bronzo liscio, ad ornati in osso dorati, ha offerto uno statere aureo di Alessandro Magno (per tutti questi rinvenimenti si veda *Compte-rendu*, 1864, t. V e segg.; e Minns, op. cit., pp. 423 e segg., figg. 314-318).

(2) Con le scene di queste due pelikai sarebbe da collegare, per gli schemi delle figure, la rappresentazione di Teseo che uccide il toro di Maratona su di un oxybaphon italioto del Louvre (Millin, *Peintures de vases antiques*, ed. Reinach S., I, t. 43).

Invece, allo stesso grado della idria B, 1 porrei il seguente vaso, ove pure la principale figura è quella di Herakles:

B, 4 = Pelike da Atene, nel Museo di Berlino (n. 2626, già collezione Sabouroff). Furtwängler, *Sammlung Sabouroff*, t. 67.

Lato A. Herakles nell'Olimpo, oppure Herakles in riposo.

Lato B. Tre figure ammantate.

Vi è, presso Herakles, barbuto, l'ovvio motivo del giovane ignudo che assiso, qui su pelle ferina, volge il capo in direzione inversa del corpo. La figura di

Fig. 9.

Hebe (?) rammenta, per l'atteggiamento e per l'azione, la schiava di Elena sulla idria A, 12. L'elmo corinzio della dea Athena si è già incontrato in alcune figure della stessa dea nella serie A; nella pelike di Themis (A, 11), nella idria alessandrina (A, 36), in uno dei crateri policromi di Monaco (A, 47).

Anche qui, come nella idria B, 1, sono evitati i volti di prospetto; ma l'uso del bianco è meno parco, poichè in bianco sono Hebe, la piccola Nike e lo scudo di Athena.

Rammenta la scena di Herakles contro il centauro sulle pelikai B, 2 e 3, la centauromachia su di un altro vaso, di più sciatta espressione artistica.

B, 5 = Cratere dalla Boezia.

Benndorf, *Griechische und sicilische Vasenbilder*, t. XXXV (1).

(1) Il Benndorf, che per questo cratere cita i versi dell'Odissea (XXI, 295 e segg.), giudica, e mi pare a torto, beotico il vaso.

Vi è la lotta dei Lapiti contro i Centauri nella casa di Piritoo, indicata da tre colonne e da un'ara. Nel gruppo centrale di lotta, in cui forse si ha da riconoscere Teseo, è uno schema analogo a quello di Herakles e del centauro su B. 3; mentre il centauro esibisce di fronte il volto come su B. 2.

Dopo possono essere citati altri vasi, in cui il carattere di facile negligenza si accentua vieppiù.

B, 6 = Anfora da Taman.

Archäologischer Anzeiger, 1913, pp. 181 e seg., fig. 6-7 (Pharmakowsky) (1).

Scena di zuffa fra quattro Greci e quattro Amazzoni; un Greco ed una Amazzone sono a cavallo. Il bianco è usato pei corpi delle Amazzoni e dei cavalli.

B, 7 = Idria da Kertsch, nell'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 1810) (2).

Antiquités du Bosphore, ed. S. Reinach, t. 51, pp. 1030 e seg. (si veda ivi, la bibliografia anteriore); Robert, *Die Marathonschlacht in der Poikile und weiteres über Polygnot*, pag. 28.

Scena di zuffa di due Greci contro tre Amazzoni, di cui una è a cavallo (3). Il bianco è usato pei corpi delle Amazzoni. Un ramo di alloro è attorno al collo del vaso.

B, 8 = Pelike da Olbia, già collezione Vogell. Böhlau, *Sammlung Vogell*, n. 127, t. IV, 4.

Lato A. Scena di zuffa fra tre Greci contro due Amazzoni, di cui una è a cavallo.

Lato B. Due Animaspi contro un grifone.

B, 9 = Pelike da Kertsch, nell'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 1863).

Antiquités du Bosphore, ed. S. Reinach, t. 59, 1, 2, pag. 108 (si veda ivi la bibliografia anteriore); Robert, op. cit., pag. 28.

Lato A. Lotta di due Greci contro due Persiani, di cui uno è a cavallo. Il bianco è usato per gli scudi e per l'elmo di un guerriero.

Lato B. Tre figure ammantate.

B, 10 = Pelike dalla Cirenaica, nella Biblioteca Nazionale di Parigi (De Ridder, n. 407). De Ridder, *Catalogue* ecc., fig. 66.

(1) Proviene da un tumulo, che ha dato una anfora di forma eguale verniciata e con ornati dorati, due frammenti di anfore panatenaiche (*Arch. Anzeiger*, citato, figg. 4 e 5), coi resti del nome dell'arconte Neaichmos (320-319 av. Cr.), una parte di corona aurea ed uno statere di Alessandro Magno. Nella camera sepolcrale rinvenuta dentro il tumolo, si ritrovò: 1°) una corona aurea (fig. 1); 2°) una fibula d'oro con medaglione assai ricco ed ornamentato (fig. 2); 3°) due pendenti di pietra incastonati in oro (cfr. *Compte-rendu, Atlas*, 1877, t. II, 13); 4°) due pendagli di corallo legati in oro; 5°) due pendagli di corniola legati in oro; 6°) due pendagli di pasta nera legati in oro; 7°) brattea aurea; 8°) catena di ambra, lignite, pasta vitrea; 9°) pelike verniciata con dorature sul collo e scanalature sul ventre (fig. 3).

(2) Questa idria, come la idria A, 39, serviva da ossuario entro una tomba a mattoni.

(3) Il Robert, come per B, 9, riconobbe non già una amazzonomachia, ma una lotta di Greci contro Persiani; e suppose così per B, 7 come per B, 9 una dipendenza diretta, che è inammissibile, dal dipinto del Pecile. Zuffe con Persiani riconosco non solo in B, 9, ma in B, 10 e B, 11, come del resto in un monumento contemporaneo, cioè nel rilievo del fodero aureo di spada del tumulo di Tchertomlitsk (Nicopoli) dell'Eremitaggio (*Compte-rendu, Atlas*, 1864, t. V; *Antiquités de la Russie méridionale*, pag. 305; Reinach S., *Répertoire de reliefs*, III, pag. 497). Sciti contro Greci riconosco invece nel magnifico pettine di oro massiccio del tumolo di Solokha (*Revue archéologique*, 1914, XXIII, t. I-II; *Arch. Anzeiger*, 1914, pp. 263 e segg., figg. 87, 88).

Lato A. Lotta di due Greci contro due Persiani, di cui uno è a cavallo; a destra è un albero secco.

Lato B. Tre figure ammantate [1].

B, 11 = Pelike da Kertsch, ora nell'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 1871).

Antiquités du Bosphore, ed. S. Reinach, t. 59, 3, 4, pag. 108 (si veda ivi la bibliografia anteriore).

Lato A. Lotta di un Greco contro due Persiani, di cui uno è un arciero [2].

Lato B. Due figure ammantate.

Il pilos del Greco e lo scudo di un Persiano sono in bianco.

B, 12 = Pelike da Kertsch, nell'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 2012).

Antiquités du Bosphore, ed. S. Reinach, t. 63 *a*, 2, 2 *a*, pp. 111 e seg. (si veda la bibliografia anteriore); Reinach, *Répertoire*, I, pag. 421.

Lato A. Lotta di un eroe [Teseo [3], Giasone [4], od anche Herakles [5]] contro un toro, alla presenza di Athena, di un compagno e di una donna vestita all'orientale (Medea?).

Lato B. Tre figure ammantate.

B, 13 = Pelike da Kertsch, nell'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 1918).

Antiquités du Bosphore, ed. S. Reinach, t. 63 *a*, 3, 3 *a*, pag. 112 (si veda ivi la bibliografia anteriore).

Lato A. Perseo taglia la testa di Medusa, alla presenza di Hermes.

Lato B. Due figure ammantate.

Tutti questi vasi B, 6-13 segnano una fase di scadimento maggiore rispetto ai precedenti; e le pelikai B, 8-13 sono state da me elencate secondo i caratteri di più accentuata negligenza e tralignamento delle forme. Le pelikai B, 12 e B, 13 sono infatti le opere più degenerate rispetto ai migliori esemplari della serie A.

La idria B, 7 può essere collocata accanto alla idria con scena erotica A, 39; poichè, e per la forma snellissima che assume il vaso e per il carattere della espressione degli schemi figurativi, mi sembrano contemporanee. Ma la idria A, 39 è stata da me collocata tra i più tardi esemplari della serie A. Ed in realtà, coevi a questi tardi esemplari giudico i vasi del suddetto elenco.

Già sopra ho notato, in alcuni esemplari di questo sotto-gruppo B, la duplice

(1) Si potrebbe aggiungere una ulteriore pelike, inedita, da Creta ora nel Museo di Atene (Collignon e Couve, *Catalogue* ecc., n. 1860: A, amazzonomachia (?); B, tre figure ammantate).

(2) Così denomino i due avversarî del guerriero con pilos. Per l'elmo a forma di pilos si veda Benndorf, *Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa*, pag. 236.

(3) Così lo Stephani e, tra gli altri, il Michaelis (*Archäol. Zeitung*, 1877, pag. 75; 1885, pp. 231 e 291) il quale, per la presenza di Medea, cita un passo del *Mythographus Vaticanus*, 48.

(4) Così Purgold, Robert, Lehnert e Bloch nelle pubblicazioni citate dal Reinach.

(5) Potrebbe essere anche Herakles, e non costituirebbe invero una difficoltà l'assenza della pelle leonina; infatti, nella idria B, 1, Herakles siede su di un drappo e non sulla pelle. Sarebbe allora rappresentata l'avventura di Herakles e del toro cretese; e la presenza di Medea sarebbe dovuta alla *Gedankenlosigkeit* invocata da S. Reinach, e potrebbe essere anche spiegata col contenuto cretese della scena rappresentata rammentandoci che, nella impresa cretese dei Dioscuri contro Talos, prende parte assai importante la maga Medea (si cfr. la magnifica anfora ruvestina di Talos, Furtwängler e Reichhold, t. 38-39).

tendenza a restringere l'uso del bianco e ad evitare le rappresentazioni dei volti di prospetto.

Questa duplice tendenza si accentua vieppiù nei vasi B, 6-13, ove più non appare un volto di prospetto ed ove il color bianco viene limitato maggiormente quanto più sciatto e tardo è il disegno. Così, mentre nell'anfora B. 6 e nella idria B. 7 le Amazzoni sono ricoperte di bianco, nella pelike B. 8 solo un cavallo è candido, nella pelike B. 12 bianco è il toro, mentre la vernice bianca è riserbata agli scudi (come nella pelike B, 4) ed agli elmi nelle pelikai B. 10 e B. 11, e più non appare nella pelike B, 13.

Notiamo i grandi, esagerati movimenti in queste scene di lotta. Nella idria B. 7 il Greco, di forme un po' femminee, accorrente a destra, sembra foggiato su quello schema che ci appare riprodotto nel giovane compagno di Herakles nella idria B 1; nella stessa idria il greco visto di dorso rammenta il giovane impugnante la spada nella pelike B. 2, e la stessa figura di guerriero ignudo visto di dorso è nella pelike B. 10.

Monotona è la ripetizione degli atteggiamenti nelle due figure che si combattono nella pelike B. 11; è sempre l'atteggiamento del giovine sulla idria B. 1; nella pelike è poi notevole la figura dell'arciero che, in direzione opposta, ricorda assai la figura di Odisseo nello skyphos berlinese di circa un secolo anteriore (Furtwängler e Reichhold, t. 138, 2).

Lo schema del giovane visto di dorso nella pelike B. 2 è riprodotto, ma con piegatura maggiore delle gambe, presso l'eroe della pelike B. 12. In questa pelike la Medea (?) somiglia nel motivo espresso tuttavia in contraria direzione, alla donna fuggente della pelike B. 2; il giovane compagno (Iolao?) ricorda assai il giovane nella cerchia dionisiaca del lato B della stessa pelike B. 2; l'Athena è consimile alla Athena seduta della pelike B. 4. Infine, sulla pelike B, 13 la Medusa, assai abbellita e diversa dalla primitiva sua orrida concezione, ricorda, sebbene più negligentemente espressa, nella parte superiore la donna sdraiata nelle braccia dell'amato sulla idria A, 39.

§ 9.

Nella serie di vasi A (47 esemplari elencati), a cui si aggiunge il sotto-gruppo B (13 esemplari), osserviamo quanto segue [1]:

Le forme predominanti sono quelle della idria (17 esemplari) e della pelike (19 esemplari); si debbono aggiungere, alle cifre suddette, cinque frammenti per cui vi è incertezza se appartengano a idrie invece che a pelikai. Sono inoltre rappresentati il lebete matrimoniale (3 esemplari e 2 frammenti probabili), la lekane o tazza con coperchio figurato (4 esemplari), il cratere (3), l'ariballo (3), l'anfora (2), la oinochoe (1), lo skyphos (1). Altri ariballi avremo poi campo di menzionare come pertinenti a questo stadio della ceramica attica.

[1] Caratteri generici sui vasi detti di Kertsch furono espressi, oltre che dal Furtwängler nel testo alla *Griechische Vasenmalerei*, dal Buschor nel suo encomiabile manuale *Griechische Vasenmalerei*, 1913, pag 204.

Ad ogni modo, significante è la prevalenza delle idrie e delle pelikai, oltre che degli ariballi, di cui, come ho detto, sarà cenno più innanzi; prevalenza che si mantiene nella totalità della produzione ceramica attica del sec. IV.

Le sagome di questi due tipi di vaso, della idria e della pelike, come già è stato notato, si diversificano rispetto a ciò che fu espresso dalle officine ceramiche attiche del sec. V ([1]): cioè snellezza maggiore, e minore sentimento tettonico; il medesimo processo evolutivo della sagoma si può osservare nelle anfore panatenaiche, e però anche nella anfora B, 6.

Un ornato è per lo più attorno al collo delle idrie o anche delle pelikai, o una fila di punti aurei (es. A, 1), o una tenia pure aurea (es. A, 19), o un ramo di alloro

([1]) In questo paragrafo adduco spesso a confronto vasi del ciclo della idria di Midria che ritengo tuttora del sec. V, avendo attribuito detta idria al periodo comprendente gli ultimi decennii del sec. V. Si vedano a tal uopo i miei scritti: *I vasi dipinti nello stile del ceramista Midia* (*Memorie Lincei*, 1909, pag. 93 e segg.); *Osservazioni su di un cratere attico del Museo civico di Bologna*, e *Sulla cronologia della idria di Midia e dei vasi affini* (*Rend. Lincei*, XX, 1911, pag. 248 e segg.; XXII, 1914, pag. 525 e segg.). Si cfr. di recente anche Dugas (Daremberg e Saglio, IX, pp. 648 e 649, n. 5).

Mantengo immutato ciò che in questi scritti ho sostenuto rispetto alla cronologia « midiaca », non ostante alcuni *Appunti e Commenti* (*Neapolis*, II, 1914, pag. 31 e segg.) che vorrebbero demolire il mio modesto contributo di studioso.

Non credo opportuno di prendere in considerazione questi *Appunti e Commenti* a causa della loro natura, sulla quale invito il lettore a pronunciarsi con l'addurre, a mo' d'esempio, il brano seguente: « Passiamo allora alla quarta argomentazione, che riguarda i parallelismi stilistici, da me enunciati tra Ruvo III, e le sculture del Mausoleo e i lutroforoi attici ... ma dichiariamo altresì di non comprendere davvero come mai le attinenze con l'arte del Mausoleo (compiuto di sicuro tra gli anni 353 e 351, perchè innalzato da Artemisia, successa a Mausollo, durante il suo regno biennale, alla memoria del consorte morto nel 353) possano indicare *i decennii anteriori alla metà del sec. IV*. Capisco che l'arte di un monumento eserciti una influenza nei decennii *posteriori* alla sua erezione, ma mi sa di portento che questa influenza possa esercitarsi prima assai della costruzione » (*Neapolis*, II, pag. 39).

Ed ora ecco il mio passo incriminato: « Il Macchioro dice (*Römische Mitteilungen*, 1912, pag. 179 e seg.) che illustrerà in avvenire ' le strettissime attinenze ' di certe scene ruvestine del III periodo con le sculture del TEMPIO DI APOLLO A FIGALIA; in sèguito accentua che alcune scene ed alcuni particolari in Ruvo III si collegano con le sculture del Mausoleo; infine dice che i lutrofori ruvestini ricordano non solo, ma riproducono, e nell'aspetto generale e nei particolari, i lutrofori marmorei ateniesi. Ora tutti questi avvicinamenti indicano, a mio avviso, i decennii anteriori alla metà del sec. IV e pochi anni successivi pei vasi compresi dal Macchioro nel periodo Ruvo III » (*Rendiconti* citati, 1914, pag. 541).

L'esatto autore di *Appunti e Commenti* tralascia adunque la menzione del tempio di Apollo a Figalia, che è del sec. V; crede opportuno di omettere le parole del mio testo « *e pochi anni successivi* » e così può darmi con sufficiente ragione la patente d'ignorante. E si badi inoltre che, a confessione dello stesso autore di *Appunti e Commenti*, i lutrofori marmorei *appartengono in generale alla prima metà del IV secolo* (*Römische Mitteilungen*, citate, pag. 181) e che dalle parole del medesimo autore di *Appunti e Commenti* in *Röm. Mitt.*, pag. 180, apparisce che tra i vasi ruvestini e le sculture del Mausoleo si tratterebbe di *affinità che lega alcune scene e alcuni dettagli*, affinità che presupporrebbe il medesimo orizzonte artistico e cronologico; non apparisce affatto che dovrebbe esistere un influsso esercitato direttamente dalle sculture sui vasi, come sembrerebbe invece dalle parole ironiche in *Appunti e Commenti*, pag. 40, influsso che io, del resto, reputerei inammissibile.

(es. A. 20; A. 36), o due spighe di grano intrecciate (es. A. 37; A, 38). Ornamentazione analoga si osserva attorno al collo di pelikai, di idrie e di anfore a semplice ricopritura di vernice nera con o senza baccellatture a rilievo: genere di ceramica, come si è visto dai rinvenimenti, coeva alla ceramica figurata della serie A.

Amplissimi ornati di palmette della forma tarda, di cui più sopra ho fatto cenno, sono tra i due lati delle pelikai o nella parte posteriore delle idrie.

Come appare dagli esemplari sopra elencati, le rappresentazioni più usuali sono quelle che esigono come elemento principale la figura femminile. Si cerca, più che altro, di dare espressione alla bellezza e alla grazia della donna nei suoi momenti e di abbigliamento, o usuale o per nozze, e di danza, nelle sue varie occupazioni o nel suo riposo; poichè le forme femminili o nude o vestite o seminude dovevano attrarre questi umili, anonimi ceramografi, come il loro fascino esercitavano su artisti ben maggiori, sul sommo Prassitele, sul sommo Apelle.

In questi vasi, come nelle squisite terrecotte di Tanagra, la donna ci si presenta adorna dei suoi gioielli e col vestito che ben si adatta al corpo in molteplici e sempre vaghi motivi.

Non solo, ma il morbido corpo femminile completamente svestito suscita l'interesse dei ceramografi che, o dall'azione del bagno traggono facile occasione per esprimere la nudità femminile, oppure introducono tale nudità, come nella pelike di Peleo e di Tetide (A. 3), come in quella di Eracle e di Nesso (B, 4), anche nelle viete rappresentazioni mitologiche, in tal guisa rinnovate ed animate di nuova vita.

E tale predilezione per le forme femminili si esplica nel contrasto pieno di effetto, in una singola figura, tra le parti denudate e quelle rivestite: più spesso la nudità è ristretta al torso; talora, tuttavia, anche la parte inferiore del corpo, nei movimenti assai frettolosi, appare ignuda come nella anfora A. 34 [1]; talora invece apparisce scoperto un lato della figura come nella donna che si specchia sul coperchio di tazza A, 4 o come nella donna fuggente sulla pelike B, 2.

L'elemento femminile presuppone quasi sempre l'erotico. Ed invero le figure di Eroti sono inseparabili da quelle di donne nelle varie scene: scene di carattere nuziale (A. 2, 6, 7, 8, 9, 28, 29, 40, 41, 44), scene erotiche un po' licenziose, ma non mai oscene come nei vasi di stile severo (A. 30, 39): scene di abbigliamento (A. 4, 5, 24; nel lato B, 27), di danze (A. 19, 20) o casalinghe (A, 25).

Ora tutto ciò si appalesa anche in serie di vasi anteriori (alludo ai vasi « midiaci », in cui Eros e la donna sono elementi essenziali); ma, sebbene non di rado composizioni, schemi, motivi si siano conservati nei vasi seriori (e l'esempio più perspicuo ci è offerto dalle scene di ἐπαύλια), tuttavia il concepimento generale, i caratteri speciali non sono più gli stessi; poichè i tempi sono mutati, e mutati sono gl'indirizzi dell'arte.

Delle scene mitologiche sono con favore trattate quelle ove la figura femminile ha una parte preponderante con allusioni erotiche, e perciò i personaggi di Afrodite

[1] Costituendo in tal modo, nel campo della pittura, un precedente a ciò che ci appare nel campo della plastica presso la notissima Callipigia di Napoli (Mariani, in *Guida Ruesch del Museo Nazionale di Napoli*, n. 314, pag. 105, Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, n. 578 [Riezler]; Bulle, *Der Schöne Mensch*, t. 162). Segue il Riezler nella valutazione storico-artistica della Callipigia.

e di Elena sono i preferiti. Così a Paride con Elena accennano i vasi A, 12 (1) e A, 13, nel quale ultimo esemplare gli sposi sono sotto l'aspetto dei due adulteri fatali. Così il giudizio di Paride è espresso su A. 14 e 36, ed Afrodite su cigno è su A, 22, 23, 35; a culto afrodisiaco accennano i vasi A, 18, 42, 43, e forse la oinochoe A, 45. Così al mito di Europa si accenna su A, 25 e 34; a quello di Tetide su A, 3. E nella cerchia dionisiaca penetra Eros; ed il simplegma erotico di Dioniso ed Arianna ci appare su A, 17, ed Eros è nel centro della scena su A, 26 e 32. E si deve aggiungere che, nell'elemento dionisiaco, non è raro incontrare la figura o del giovine Pane o del barbuto Egipane.

Non pochi sono i vasi di contenuto eleusinio (A, 1, 10, 15, 16, 31, 37, 38) in cui pure primeggiano non solo severe, ma anche graziose figure di dèe. E questi vasi costituiscono d'altro lato una documentazione della grande importanza a cui nella vita ateniese assurse il culto eleusinio nel sec. IV; poichè, dinnanzi alla bella riunione di personaggi eleusinii che sono espressi e sulla pelike A, 1 e sulla idria cumana a rilievi, di cui più innanzi sarà cenno, si è indotti a rammentarsi del noto passo del *Panegirico* isocrateo (28) alludente ai doni preziosissimi di Demeter: *οἱ καρποὶ* ed *ἡ τελετή* (2).

E sinora ho fatto menzione di scene che pure sono espresse in vasi degli ultimi decennî del sec. V, nel ciclo di Midia, e nei vasi coevi (3).

Si distaccano da questo elemento femminile, proprio dei vasi della serie A, più che gli esemplari di contenuto eleusinio, la pelike di Themis (A, 11), la pelike di Marsia (A, 24: lato A), la idria con la gara per l'Attica (A, 33).

In questi miti, cònsoni con lo spirito del sec. IV, è chiara l'allusione alla supremazia di Atene, simbolo di civiltà sulla barbarie, o è accentuata la nobile origine

(1) Un riscontro alle figure di Paride e di Elena di questa idria si ha in un monumento contemporaneo, in un magnifico rilievo di teca di specchio da Paramythia nell'Epiro (Millingen, *Ancient inedited monuments of grecian art*, II, t. 12; Baumeisteir, *Denkmäler*, I, fig. 84; Walters, *Catalogue of bronzes in the British Museum*, n. 287): ivi il giovine in abito persiano (Anchise, per la presenza del cane e per la natura rocciosa del terreno) è seduto, ed accanto è seduta la donna (Afrodite) che nella seminudità, nel gesto della mano sinistra, nell'atteggiamento infine, rammenta la Elena di A, 12; assistono inoltre due Eroti. Per sobrietà di stile, e nel panneggio e nel nudo, questo rilievo mi pare anteriore assolutamente ai due rilievi di teca prenestini editi dal Della Seta (*Bollettino d'arte*, 1909, pag. 196 e seg., t. II), e da questi ascritti al III o II sec. av. Cr. Non mi convince adunque l'avvicinamento, proposto dallo stesso dotto, di tutti questi tre rilievi.

(2) Sull'innesto dei nuovi misteri, della iniziazione, nell'antico culto agrario di Demeter, avvenuto nel VI secolo, si veda Foucart, *Les mystères d'Eleusis*, 1914, pag. 247 e segg.

(3) Esempî: scene nuziali e di amore (Nicole, op. cit., t. IV; id., *Athenische Mitteil.*, 1907, t. IX; Jahn, *Ueber bemalte Vasen mit Goldschmuck*, t. I, 1 e 2; *Annali dell'Inst.*, 1879, t. IV; *Archäologische Zeitung*, 1879, t. 10); scene domestiche (Rayet e Collignon, op. cit., fig. 94); scene di danze (*Monuments grecs publiés par l'Association* ecc., 1889/90, t. 9 e 10; Stackelberg, *Die Graeber der Hellenen*, t. XXIV, 4); scene di bagno (Furtwängler, *Die Sammlung Sabouroff*, t. 62, 2; Stackelberg, op. cit., t. XXVIII, 4); scene dionisiache (Ducati, *I vasi dipinti nello stile del ceramista Midia*, fig. 4); giudizio di Paride (Furtwängler e Reichhold, t. 30); scene afrodisiache (Milani, *Monumenti scelti di Firenze*, t. III-V); lotta di Peleo e di Tetide (*Compte-rendu, Atlas*, 1869, t. IV, 3); personaggi di Eleusi (Nicole, op. cit., t. V). Non posso citare esempî relativi alle feste in onore di Adone; vedasi la nota alla pag. 233.

della città protetta da Athena. La scena della pelike A. 11, che credo debba alludere al trionfo sul secolare nemico, sui Persiani, è del tutto in carattere nel sec. IV, preludiando a ciò che si accenna all'eroico movimento nazionale contro i barbari nei prodotti ceramici apuli.

Ma allusioni analoghe non mancano in altri vasi, e precisamente nei vasi del sottogruppo B: il vecchio tema della amazzonomachia viene ripreso, ma le Amazzoni vinte della leggenda debbono in questi vasi essere ritenute equivalenti ai molli, femminei Persiani della storia; che anzi con tutta probabilità combattenti persiani si debbono riconoscere nelle tre pelikai B. 9-11. La esatta conoscenza del mondo persiano appare poi dall'abbigliamento dell'asiatico Paride, con il caratteristico *κάνδυς*, dalle *κόραι* pendenti (¹); tale conoscenza ci viene comprovata da un altro monumento di cui sarà cenno più innanzi, dall'ariballo di Xenophantos. E torna alla mente il patriottico appello di Isocrate alla concordia contro il secolare nemico, quale è espresso in special modo alla fine del citato *Panegirico*. In questi vasi si ripercuote quasi la eco della politica ateniese del sec. IV riallacciantesi, per l'odio contro il Persiano, ai più fulgidi tempi della lotta per la indipendenza.

L'allusione a determinati concetti civili e politici per mezzo di scene mitologiche, assai appariscente nella età fidiaca, viene ripresa in questi ultimi vasi i quali, per tali rappresentazioni, si staccano pertanto dalla produzione vascolare degli ultimi decennii del sec. V: dai vasi «midiaci» cioè, e dai prodotti contemporanei.

E riprese di temi antichi, ma svolti con nuovi accenti e con nuove forme, sono date dalla centauromachia (B. 5), dalla morte di Medusa (B. 13), dalle scene in cui protagonista è Herakles (B, 1-4) (²).

In questo repertorio di rappresentazione la preminenza spetta, come si vede, al mondo muliebre, e le scene di lotta sono di carattere orientale; queste constatazioni potremo estendere a tutta la rimanente produzione ceramica attica del sec. IV.

Se adunque, come si è visto, si mantengono per gran parte i temi precedentemente trattati nella ceramica della fine del sec. V e dell'inizio del sec. IV, dobbiamo pure anche ammettere che non mancano le comunanze, le analogie tra questi due stadî della ceramica attica per quel che concerne gli schemi delle figure. Già nell'esame dei singoli vasi si è potuto assodare come il repertorio di questi schemi non sia in realtà molto abbondante, e come frequenti perciò siano le ripetizioni.

Per esempio, la figura che, seduta, volge il viso in direzione inversa del corpo, si trova nei vasi «midiaci»; rimando a Nicole, t. X, 4-6 e XI, 21 (³).

Per la figura femminile seduta o stante, che alza con una mano il lembo del vestito o del mantello, si veda Nicole, t. X, 3 e XII, 22 23. La figura di donna accoccolata sulle ginocchia è in Nicole, t. X, 9, ed in Stackelberg, op. cit., t. 28, n. 4; il simplegma di una figura seduta su di un'altra, per cui si veda la idria A. 39, è in Nicole, tav. XI, 17, e nella idria fiorentina di Adone e nello skyphos presso Millin-

(¹) Cfr. Senofonte, *Ciropedia*, VIII, 3, 10; ed *Elleniche*, II, 1, 8.

(²) Il tema dell'apoteosi di Herakles che è forse su B. 4 è trattato con ampiezza sul noto cratere del Museo di Villa Giulia, coevo dell'idria di Midia (Furtwängler e Reichhold, t. 20).

(³) Ricorro alle tavole X-XIII di repertorio di figure «midiache» di grande utilità pratica, dell'opera sullodata del Nicole.

Reinach S., II, t. 49 e 49 *a*: la caratteristica suonatrice di timpano, o stante o seduta, è in Nicole, t. XII, 29, e nella scena di Teseo ricevuto dagli dèi del mare in *Monumenti dell'Instituto, Supplemento*, t. XXI. Lo schema della donna in forte movimento con le gambe incrociate [1] è nella Erifile della idria di Midia (Nicole, t. XII, 25) e nel tondo di tazza in *Compte-rendu*, 1869, t. IV, 13. Il gruppo di due figure femminili, di cui una stante si appoggia sull'altra seduta, è in Nicole, t. XI, 15; il giovane che poggia in alto una gamba curvandosi è in Nicole, t. XIII, 31; il tipo del Dioniso o dello Herakles seduto ignudo su di un drappo o su di una pelle è in Nicole, t. XIII, 44, ed infine il tipo plastico del giovane ignudo con una gamba di scarico è frequente nel ciclo di Midia; si confronti Nicole, t. XIII, 34-37.

Ma, non tenendo conto di altri schemi che hanno in sè la impronta di novità (come quelli, per esempio, del personaggio barbuto, assiso e presentato quasi di fronte; della donna sdraiata che guarda dall'alto verso il centro della scena), si deve notare che, mentre alcuni schemi mostrano di essere espressi con egual favore tanto nei vasi della fine del sec. V, nei vasi « midiaci » e contemporanei, che in quelli del sec IV, altri schemi sono più frequenti nei prodotti seriori: così quello della figura seduta col volto in direzione contraria del corpo; così quello della donna accoccolata che viene espressa dai ceramografi seriori, con speciale predilezione, ignuda, traendo motivo dal bagno o dall'abbigliamento.

Ma anche un superficiale confronto tra ciò che è espresso, con analogia di schemi, e nei vasi « midiaci » e contemporanei e quelli posteriori del pieno ed avanzatissimo sec. IV, ci rende persuasi di profonde differenze. Si prenda, per esempio, in esame il tipo della figura maschile imberbe e ignuda stante: nei vasi « midiaci » è la ponderazione, per così dire, policletea, con una gamba di scarico, ma col torso eretto; nei vasi seriori il torso s'incurva, e la figura giovanile acquista uno schema ondulato veramente prassitelico con un appoggio laterale. E, mentre nei vasi del sec. V il mantelletto è disposto a pieghe simmetriche, pendente dal collo sul dorso o ripiegato sulle braccia, nei vasi del sec. IV si raggiunge maggiore effetto espressivo, per mezzo di esso mantello, disponendolo in vario, irregolare modo e, specialmente, esprimendo uno dei suoi lembi tra le gambe. È vero che il mantello disposto in tal modo ci appare anche presso una figura di Apollo in un cratere di Vienna (*Wiener Vorlegeblätter*, Serie E, t. XI: Nicole, op. cit., fig. 17 e 18) di stile derivato da quello « midiaco »; ma questo cratere appartiene già, a mio avviso, al sec. IV.

Analoghe differenze potremmo notare anche negli altri schemi che, o con minori o con maggiori mutamenti, si riproducono in vasi più tardi.

Talora anzi la ripetizione di gruppi o di figure dei vasi del sec. V su vasi seriori si impronta di novella vita, con minor convenzionalismo e leziosità, con maggiore forza di espressione.

Così il gruppo dell'imberbe Herakles, di Nesso e di Deianira, che adorna il tondo interno delle due tazze di Aristofane ed Ergino del Museo di Boston [2], si

[1] Pelike A, 3; idria A, 22, anfora A, 34, pelike B, 2; ariballo berlinese in *Ausonia*, I, pag. 37, fig. 1.

[2] Furtwängler e Reichhold, t. 128 e t. 129; in questa ultima tavola, che riproduce la tazza, non firmata, la figura di Deianira appare più sollevata dal terreno perchè Nesso alza maggiormente le zampe anteriori.

vede riprodotto nel mezzo della scena espressa nella pelike B. 2; ma quivi il volto di Nesso non ha la soverchia grazia diffusa nelle due tazze. Deianira ha maggior espressione nel volto di prospetto e tutto denota ed esprime agitazione e violenza (1). Nel cratere di villa Giulia, con la apoteosi di Herakles (Furtwängler e Reichhold, t. 20), sono quasi gli stessi personaggi divini che ci appariscono distribuiti nei due lati della pelike eleusinia A, 1: ma la grazia un po' leziosa, la gentilezza un po' ricercata del cratere hanno ceduto luogo, nella pelike, ad una passionalità, ad una solennità non priva di movimento e non scompagnata, presso alcune figure, da leggiadria di motivi nel drappeggio e negli atteggiamenti (2).

E si unisce a tutto ciò il metodo diverso di esprimere i tratti del volto, i peli, le parti del corpo, le proporzioni di esso corpo con l'impiccolimento graduale del capo (3), la espressione infine diversa del panneggiamento; tutto questo costituisce un insieme di caratteri che ho cercato di accentuare nell'esame dei vasi singoli e dei vari sottogruppi e pei quali vieppiù risalta il distacco con la produzione « midiaca » e la rimanente produzione degli ultimi decennî del sec. V.

Così, per esempio, nell'occhio « midiaco » vi è qualcosa di pensieroso; nell'occhio delle figure dei nostri vasi del sec. IV vi è dapprima, una espressione patetica che si trasforma, nei vasi di disegno più intirizzito, in forte intontimento.

Noto insomma che, per esempio, tra le troppo aggraziate leziose figure efebiche della idria di Midia e le patetiche figure maschili de' vasi migliori della serie A, intercede quella medesima differenza che gli antichi avvertivano tra il Teseo di Parrasio, nutrito di rose, ed il Teseo di Eufranore, nutrito di carne bovina (4).

Rilevo altre differenze che vieppiù rendono chiaro il suddetto distacco.

Così nella pettinatura femminile vediamo maggior ricchezza di ornamenti; peculiare degli anni attorno la metà del sec. IV, per gli esempî del Mausoleo, è il diadema aureo a ricci sul coperchio di terra A. 2 (5); frequenti sono le corone auree a foglie di alloro e a semplici chicchi. La pettinatura a ciuffo di capelli raccolto sulla

(1) Anche qui occorre il confronto col rilievo di una teca di specchio del Museo di Boston, ove è un barbuto centauro rapitore di una donna (Fowler e Wheeler, *A handbook of greek Archäology*, fig. 247).

(2) Vi è, a proposito della espressione del volto, una differenza tra i vasi della serie A e quelli « midiaci », come, per esempio, sarebbe tra la testa di quasi pieno prospetto e piena di pathos negli occhi profondi e nei capelli agitati, della ninfa Larissa su didrammi di Larissa (*Numismatic Chronicle*, 1905, t. V, 6; Head, *Historia numorum*, fig. 174; anni attorno alla metà del sec. IV), e la testa pure di quasi prospetto di Aretusa sui celebri decadrammi siracusani di Kimon.

(3) Queste proporzioni del corpo maschile, in cui il capo s'impiccolisce, si riscontrano anche in figure di atleti di anfore panatenaiche (per es.: anfora di *Κίττος* datata dal von Brauchitsch, *Die panathenäischen Preisamphoren*, n. 86, nel 367, in *Monumenti dell'Instituto*, X, t. 48, *g*, 12; *Journal of hellenic studies*, 1906, t. III; Gardiner, *Greek athletic Sports and Festivals*, fig. 137 — anfora del 340-339: von Brauchitsch, n. 94; *Compte-rendu, Atlas*, 1876, t. I; Gardiner, fig. 53 — anfora del 336-335: von Brauchitsch, n. 95; *Monumenti dell'Instituto*, X, t. 48, *e*, 2; Gardiner, fig. 135 — anfora del 332-331: von Brauchitsch, n. 100; *Monumenti dell'Instituto*, X, t. 48, *f*, 5; Gardiner, fig. 158.

(4) Si veda Plutarco, *De gloria Atheniensium*, 2 (= Overbeck, n. 1704); cfr. Klein, op. cit., II, pag. 176.

(5) Si veda la nota 2 a pag. 217.

cima del capo, che è rara assai presso i vasi « midiaci » (1), diventa più frequente nei vasi del sec. IV (2), e vi si scorge la tendenza, comune anche ad opere in plastica (3), a trasportare questo ciuffo vieppiù verso la parte anteriore del capo: e, invero, non solo nel tardo ariballo A, 42 presso la donna seduta a sinistra, ma presso la Afrodite della pelike di Themis A. 11 il ciuffo è proprio sopra la fronte.

Altra pettinatura, di carattere del tutto nuovo è quella, in cui parte dei capelli è rialzata ad ampia treccia ondulata che ricinge tutta la testa: così, per esempio, in alcune figure del coperchio di tazza A, 2, nella coppiera della idria A, 12, in una donna della idria A, 18, nella donna a sinistra nella pelike B, 2, in due donne degli ariballi A, 42 e 43. Se non erro, è questa l'acconciatura femminile che ci appare sugli stateri argentei di Terina del sec. IV ed anche sulle dramme marsigliesi della prima metà dello stesso secolo (4); ed una pettinatura consimile è, come osserva lo Hauser, nella Aglauride dalla brocca del rilievo da lui ricostruito (5); anzi, per la presenza di treccie regolari cingenti tutta la testa, è più stringente il confronto coi vasi A, 12 e 18.

Rispetto ai vestiti indossati dalle varie figure femminili possiamo notare che diventa piuttosto frequente quello che raramente si manifesta nei vasi dell'inizio del sec. IV, il ricoprimento cioè parziale del corpo mediante un semplice mantello. Mentre poi le altre figure indossano o il peplo o il chitone manicato, solo sporadicamente invece, e non nei vasi migliori della serie A, è conservato il vieto metodo di drappeggiamento « midiaco » a fitte pieghe con grande effetto di grazia e di eleganza, metodo di drappeggiamento che in modo del tutto convenzionale si estende alle figure indossanti il semplice peplo, come la Leto della idria fiorentina di Faone, la Lipara della idria firmata da Midia; e ciò costituisce nel campo della pittura ceramica quel fenomeno giustamente avvertito dal Furtwängler nel campo della plastica degli ultimi anni del sec. V.

Il drappeggio nelle figure a semplice disegno dei vasi della serie A ha un carattere diverso a pieghe più frastagliate, ma meno minute, con irregolarità maggiore di conduttura, ma con tratti assai meno convenzionali e con effetti più plastici; inoltre

(1) Cito la Pannychia della idria fiorentina di Adone, la Paidia dell'ariballo londinese (Furtwängler e Reichhold, t. 78, 2). Si osservi tale acconciatura di capelli in un rilievo votivo ad Hermes e alle ninfe del Museo di Berlino, che in Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, n. 548, *sopra*, è stato collocato nell'ultimo quarto del sec. V, mentre recentemente è stato riprodotto con altri monumenti plastici del sec. IV in Winter, *Kunstgeschichte* in *Bildern*, pag. 313, 1. Per monumenti del sec. IV si osservi una delle Nikai su base di tripode del Museo di Atene (*Oesterreichische Jahreshefte*, II, 1899, t. VI; Svoronos, *Das Athener National-Museum*, I, t. XXIX), e si osservino alcuni manichi di specchio della serie studiata dal Pollak (*Oesterreichische Jahreshefte*, VII, 1904, pp. 204 seg.), cioè i nn. 1, 2, 3, 6 dell'elenco del Pollak, il quale, giustamente, riconosce nelle figure rappresentate (Afrodite e Dioniso) dei tipi attici della metà del sec. IV.

(2) Questa pettinatura è già presso due donne di uno dei primi vasi della serie, nel coperchio di tazza, A, 2.

(3) Si veda, per esempio, il tipo di Kora a Vienna (Schneider, *Album aus Gegestanden* ecc., t. V). Varî esempî plastici ha raccolto lo Hekler in *Ausonia*, V, 1911, pp. 5 seg.

(4) Head, *Historia numorum*, figg. 1 e 64. Si cfr. anche la testa di Persephone nei decadrammi di Euainetos (Head, fig. 99).

(5) *Oesterreichische Jahreshefte*, XI, 1903, t. V-VI; Brunn e Bruckmann, n. 598.

pieno di effetto e l'avvolgimento delle parti inferiori del corpo con un mantello non solo presso le figure sedute, ma anche (ed in ciò consiste la novità) presso le figure stanti, ove talora, come nelle figure maschili, un lembo del mantello è tenuto stretto dalle gambe accostate.

E più non appariscono i drappi trapunti a crocette, a palmette, a spirali, ad ornati anche figurati che sono così peculiari nei vasi « midiaci », ove, insieme con la fittezza delle pieghe lunghe e parallele, contribuiscono ad infondere quel carattere così appariscente di fine, accurato indirizzo miniaturistico.

Nuove poi sono le figure di giovani serve indossanti abiti stretti alla cintura e manicati; esse ci appariscono negli esemplari A, 2, 4, 9, 24, 25, 27, 29, 40, 43, ed ivi talora la figura è veramente di piccola ragazza. Ovvio è il confronto con le figure di serve che, o esibite in rilievo, adornano stele funerarie del sec. IV (¹), o che, sotto forma di statue, sormontavano sepolcri, pure pertinenti al medesimo secolo (²).

La ricchezza dei vestiti è data inoltre, nelle figure femminili mediane nelle varie scene, dalla abbondante policromia; a tale vivacità di colore si accompagna una profusione di dorature negli ornamenti, negli mensili, negli accessori, profusione per cui molti dei vasi della serie A acquistano un aspetto pittorico. Vi è certo in questi vasi una eco, sia pure debole (³), delle grandi composizioni pittoriche del sec. IV in cui dovevano essere raggiunti meravigliosi effetti di vivaci colori, quali raggiunse la scuola veneziana di pittura col Tintoretto e col Tiziano.

Per quel che riguarda le composizioni, si deve notare che i legami, i quali tengono fortemente avvinti tra di loro i vari personaggi nelle scene dei vasi della fine del sec. V, in cui si avverte, anche nelle rappresentazioni violente di uccisione o di rapimento, molto di delicato e di grazioso, questi legami, ripeto, vanno dissolvendosi nei vasi posteriori della serie A (⁴). Anche nella pelike eleusinia A. 1 le figure stanno quasi del tutto a sè, producendo nello spettatore quasi l'effetto di una accolta di figure ricalcate da singoli simulacri plastici; anche nei bei coperchi di tazza A. 2 e A.4 non si ha una unica composizione, ma appariscono vari gruppi, ciascuno slegato dal suo gruppo vicino. E diminuzione di nesso nella composizione va sempre più accentuandosi man mano che più recenti, più scadenti sono i prodotti vascolari; e a tale dissolvimento contribuisce in parte anche il disegno sempre più intirizzito in schemi del tutto cristallizzati. Cito, per esempio, la mancanza di composizione che si manifesta nella idria di Alessandria A. 36. Nella quale si avverte in massimo grado un effetto di posa che, più o meno latente, è in tutti i vasi della serie A: la stessa tendenza alla posa delle varie figure è anche nel rilievo contem-

(¹) Come è noto, uno dei primi esempi di queste stele, con la figura di giovine serva nel costume qui accennato, è la famosa stele di Hegeso, tuttora pertinente al sec. V (Conze, *Die attische Grabreliefs*, t. XXX, n. 68; Reinach S., *Rep. de reliefs*, II, pag. 393, n. 1).

(²) Rammento le due figure di schiave sedute al Museo di Berlino (Furtwängler, *Sammlung Sabouroff*, t. XV-XVI; Brunn e Bruckmann, n. 534); e la figura della Residenza reale di Monaco (Arndt e Amelung, *Einzelaufnahme*, n. 908-912; Brunn e Bruckmann, ivi); si cfr. Collignon, *Les statues funéraires dans l'art grec*, pp. 209 seg.).

(³) Si cfr. Buschor, *Griechische Vasenmalerei*, pag. 204.

(⁴) Si cfr. Buschor, op. cit., pag. 204.

poraneo, mi basti che io menzioni la notissima stele del Ceramico di Demetria e Pamfila [1].

Negli schemi di lotta tuttavia, che si avvertono nella maggioranza dei vasi del sottogruppo B, e dove è minore la traccia della delicata impronta delle composizioni « midiache » o coeve a Midia, tale dissolvimento compositivo è meno avvertibile per gli schemi di esagerato movimento delle figure rappresentate. Nè si deve tralasciare che tentativi prospettici sono in alcuni di questi vasi: nel lato A della pelike A, 1 (Trittolemo); nella pelike A, 11 (Selene ed Hesperos).

Tra i vasi in fine « midiaci » e coevi ed i vasi della serie A ci è in realtà una differenza analoga a quella che corre tra i rilievi della fine del sec. V e quelli del pieno sec. IV: nei primi si ha un rilievo piatto con composizioni veramente sentite; nei secondi il rilievo è alto con effetti di contrasti di luci e di ombre, con composizioni in cui, più che una ponderatezza, si avverte una libertà spregiudicata dell'artista.

Riguardo infine ai luoghi di provenienza dei varî vasi, osserviamo che la grande maggioranza proviene dal Chersoneso Taurico, e precisamente da Kertsch (antica Panticapeo); infatti, su sessanta numeri della serie A e del sottogruppo B ben trentuno provengono dalla Crimea, e precisamente ventisette da Kertsch, tre dalla penisola Taman, uno da Olbia. Si aggiunga l'isola di Rodi (Rodi e Camiro) con due vasi, la Cirenaica con quattro, la Beozia con due, la Tracia (Apollonia) con due, Creta con uno, le isole (Eubea ed Arcipelago greco) con due, l'Egitto (Alessandria) con uno, l'Attica (Atene ed Eleusi) con sette; e forse vi si debbono aggiungere tre (A 10, 25, 44) di provenienza non stabilita, la Campania (contandovi l'esemplare A 21 della collezione Campana) con quattro, l'Apulia (Ruvo) infine con un vaso, il quale poi non è veramente certo se sia stato fabbricato nel Ceramico di Atene o a Ruvo stessa. Significante è in queste provenienze la mancanza assoluta della Etruria. E tale prevalente provenienza dalla Crimea si accorda, come si vedrà anche con la rimanente produzione ceramica attica del sec. IV, in cui si mantiene pure la esclusione della Etruria. A queste località si dovrebbe aggiungere anche la Locride: poichè gli scavi, eseguiti ad Halae dagli Americani, hanno reso alla luce bei vasi attici del sec. IV [2].

Noto che, presso a poco, i luoghi suddetti sono quelli da cui provengono anche le anfore panatenaiche del secolo IV; mentre le anfore di tipo arcaico in prevalenza sono uscite da suolo etrusco [3].

Anche non tenendo calcolo del molto materiale inedito, possiamo tuttavia ammettere che il maggior sbocco della ceramica attica figurata del sec. IV inoltrato sino alla fine, ed anche della ceramica attica ellenistica con prevalenza di ornati, sia stato il Chersoneso Taurico. Se inoltre osserviamo che non rari sono gli esemplari, rinve-

(1) Conze, t. XI, n. 109; Brunn e Bruckmann, n. 528; Reinach S., *Répertoire de reliefs*, II, pag. 392, n. 3, Winter, *Kunstgeschichte in Bildern*, pag. 315, n. 5. Si aggiungano la stele di Edeia e di Fanilla della Glittoteca Ny-Carlsberg (Arndt, *La Glyptothèque Ny-Carlsberg*, t. 83-B, Hekler, in *Ausonia*, V, 1911, pag. 3 seg., figg. 1) ed altri monumenti sepolcrali addotti dallo Hekler.

(2) Si veda per ora Karo in *Archäol. Anzeiger*, 1913, pag. 105.

(3) Basandomi sui dati del von Brauchitsch (*Die panathenaischen Preisamphoren*, 1910, pag. 163) che non possono notevolmente cambiare per aggiunte ulteriori, per la serie arcaica delle anfore panatenaiche, 59 esemplari sono di provenienza italiana, 15 di provenienza greca. Per la serie seriore si hanno i seguenti numeri: Italia 4, Grecia 18, isole greche 2, Africa 17, Russia 1, Pergamo 2, Alessandria 3. Noto, a tal proposito, che il von Brauchitsch ha negletto l'esemplare tardo, proveniente con tutta verosimiglianza da Olbia ed edito in Böhlau, *Sammlung Vogell*, t. IV, 5 e fig. 6. Si aggiungano poi i frammenti di anfore panatenaiche della serie recenziore provenienti

nuti nella Russia meridionale, della produzione ceramica attica della fine del secolo V (1) e dei primi decennii del secolo IV (2), mentre assai più rari sono i prodotti di età precedente (3), si ha ragione di credere che la maggior prevalenza dell'influsso ateniese nelle remote regioni bosforane debba essere collocata sotto il lungo regno del re Leucone I (389/388-349/348 av. Cr.) (4).

Le regioni del Bosforo durante questo regno debbono essere assurte al maggiore livello della loro civiltà: è invero alla prima metà del secolo IV che si deve attribuire la grande maggioranza delle meravigliose oreficerie ed argenterie che sono uscite dai tumuli della Russia meridionale, siano quelle che, come i medaglioni da Koul-Oba con la testa della parthenos (5), rientrano nell'ambiente artistico attico, siano quelle, come il gorytos pure da Koul-Oba, che rientrerebbero nell'ambiente artistico jonico (6).

---

dall'Acropoli di Atene (Graef, *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen*, *Heft* II, 1911, nn. 1102-1138). Altre anfore panatenaiche venute recentemente alla luce sono: una da Kuban (Crimea), edita in *Arch. Anzeiger*, 1914, fig. 108-109, ed una seconda da Merg (Barce in Cirenaica) edita in *Ministero delle Colonie, Notiziario archeologico*, I, 1915, pp. 111 e seg., figg. 21 e 21 *a*.

(1) Si vedano, in generale, i frammenti di vasi raccolti in *Compte-rendu, Atlas*, 1869, t. IV; il cratere (ivi, 1861, t. III-IV); il coperchio di tazza, già citato, da Odessa.

(2) Esempî: i lebeti in *Antiquités du Bosphore*, t. XLIX e t. LII; la idria in *Compte-rendu Atlas*, 1860, t. V; la pelike, ivi, 1861, t. VI, 1,2; l'oxybaphon, ivi, 1864, t. VI; la pelike, in *Antiquités du Bosphore*, t. LXVII, t. 5.

(3) Cito i bellissimi frammenti di anfora a volute polignotea con scena riferibile alla morte di Argo (*Compte-rendu, Atlas*, 1877, t. IV, 4.10; *Römische Mitteilungen*, 1906, t. III-IV).

(4) Si veda, per la datazione di questo re, Minns, *Scythians and Greeks*, pp. 571 e seg. (si cfr. Schaefer, *Rheinisches Museum*, XXXIII, pag. 418 e segg.: la data di Diodoro, XVI, 21, 6, cioè gli anni 393-354, sarebbe erronea). Per i rapporti tra Leucone I e Atene, rimando a Minns, op. cit., pag. 574 e segg. Come documento degli stretti rapporti tra Atene ed il Bosforo Cimmerio menziono il rilievo e la iscrizione di decreto attico del 347 av. Cr., per cui gli Ateniesi rinnovano coi tre figli di Leucone — Spartoco, Pairisade e Apollonio — gl'impegni assunti col loro padre e conferiscono loro gli stessi onori e privilegî (*Bulletin de correspondance hellénique*, 1881, t. 5; Brunn-Bruckmann, t. 475, *b*; Svoronos, t. CIV, n. 1741; Reinach S., *Répertoire de reliefs*, II, pag. 364).

(5) Si aggiunga il medaglione con testa di Athena (*Antiquités du Bosfore*, t. XIX, 3).

(6) Furtwängler, *Der Goldfund von Vettersfelde*, 1883, pag. 46 e seg.; id. *Kleine Schriften*, I, pag. 510 e seg. (nel materiale puramente ellenico che comparisce accanto al materiale misto ellenico e a quello scitico riconosce il Furtwängler il suggello dell'arte jonica); Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*, pag. 126, n. 1 (ivi è espressa la ipotesi di una fabbrica cizicena); Winter in *Oesterreichische Jahreshefte*, 1902, pag. 126 e seg.; Schröder in *Jahrbuch des Instituts*, 1914, pag. 156 (confronta il fodero di spada da Nicopol con scena di lotta contro i Persiani, edito in *Compte-rendu, Atlas*, 1864, t. V, col fregio del monumento delle Nereidi e col fregio di Figalia).

CAPITOLO SECONDO

Altre serie di vasi attici del secolo IV (serie C-H)

---

§ 1.

C. 1 = Cratere acquistato in Atene, nella collezione dei vasi di Monaco. Furtwängler e Reichhold. t. 80, 1, testo ser. II, pag. 106. La Menade del lato A è edita in Studniczka. *Kalamis*, t. 1 *a*. (fig. 10 e 11).

Fig. 10.

Lato A. Menade, avvolta anche nella testa dallo himation, danzante, tra due Sileni.

Lato B. Menade [1] e due Sileni, che danzano.

[1] Il Furtwängler osservò l'analogia di questa figura con quella della prima Aglauride nel bel rilievo ricostruito da Hauser (*Oesterreichische Jahreshefte*, VI, t. 5-6; Brunn-Bruckmann, t. 598).

Nella serie A ed anche nel sottogruppo B (le pelikai B, 2 e B. 3) si è visto come tutt'altro che rara sia la rappresentazione dell'ambiente dionisiaco, e come pure non siano rari i motivi di donne danzanti [1]. Specialmente il lato posteriore di alcune pelikai è adorno di personaggi bacchici [2]; ma, talora, tale contenuto, riferentesi a Dioniso ed al suo allegro seguito, è nella scena principale, se non unica, del vaso [3].

Sebbene in questo cratere C. 1 i motivi siano analoghi a quelli di parecchi dei vasi della serie A (ed alludo in special modo alla danzatrice tutt'avvolta nel mantello, e all'altra giovinetta, graziosissima), tuttavia anche un semplice sguardo al cratere C. 1 ci convince a tenerlo separato da tutti i vasi della serie A. Nei quali vi è una accuratezza espressiva che si esplica, sia nell'assieme, sia nei menomi particolari delle figure, e che si attenua, è vero, presso alcuni esemplari più tardi o in alcuni rovesci di pelikai più trascurabili, ma che non discende mai alla frettolosità scorretta, sebbene vivace, delle figure di questo cratere che a noi fa quasi l'effetto di un rapido schizzo.

Si misurerà la distanza che separa il cratere dai vasi della serie A, se lo si pone a confronto, per esempio, con la idria di Alessandria (A. 36). L'autore di questa idria ha compiuto un lavoro coscienzioso, con le figure già sproporzionate nelle loro parti e pervase da rigidezza, con il loro assieme privo di nesso. L'autore delle scene del cratere ha saputo con pochi tratti effigiare figure piene di vivace animazione: a linee confuse sono espressi i piedi e le mani: il panneggio delle danzatrici è pure a linee rotte e disordinate: pei capelli e pei la barba è stato sufficiente un arruffio di pennellate: ma è stato raggiunto un effetto grazioso, e, dinnanzi a questo impressionistico schizzo, non proviamo quel senso di freddezza che ci dànno le intontite figure della idria alessandrina.

Tale inferiorità di effetto è comune, ma in grado minore, al rovescio della pelike di Themis (A. 11), ma non alla scena sulla idria londinese A. 17. Parallelamente adunque a questo lento esaurirsi della produzione ceramica attica, che va dalla pelike eleusinia A. 1 al tardo lebete A. 43, pare che con analoghi motivi, ma con mezzi espressivi assai frettolosi di impressione di assieme e di negligenza nei particolari, ci sia stata in Atene una produzione vascolare [4].

[1] La figura di danzatrice avvolta nel mantello si è incontrata, come si è visto, in due idrie londinesi (A, 17 e A, 18) e nella idria di Dresda (A, 19). La danza nell'ambiente dionisiaco ci appare nelle idrie di Londra (A, 17) e di Dresda (A, 19), nella pelike di Pane (A, 26) e nel rovescio della pelike B, 2.

[2] pelikai di Camiros (A. 3), di Themis (A, 11), con scena erotica (A, 30); pelikai di Herakles e del centauro (B, 2 e B, 3).

[3] es. idria di Londra (A, 17) e pelike di Pane (A, 26).

[4] L'impressionismo, a scapito pur sempre della nobiltà e della leggiadria delle forme, si accentua vieppiù presso analoghi motivi della produzione ceramica italiota. Nella stessa tavola 80 dell'opera di Furtwängler e Reichhold è riprodotto al n. 4 il celebre askos apulo della collezione Jatta di Ruvo (n. 1402; *Archäologische Zeitung*, 1872, t. 70); esso mi pare coevo al cratere di Monaco C, 1; in esso è la danzatrice tutt'avvolta nel mantello in eguale motivo. La mossa è, nella piegatura della persona, più vivace; ma la figura ha perduto assai della sua grazia attica, ed è già grossolana. Imbarbarimento vero del motivo è nello oxybaphon lucano edito nella stessa tavola di Furtwängler e Reichhold al n. 2.

Di tale produzione possiamo citare alcuni esemplari che mi sembrano del tutto equivalenti al cratere C, 1, e tutti di contenuto dionisiaco:

C, 2 = Cratere dalla Beozia, nel Museo Nazionale di Atene (Collignon - Couve, n. 1922).

Collignon e Couve, *Catalogue*, *Atlas*, t. LI.

Lato A. Menade danzante alla presenza di un Sileno, di Dioniso, di Eros.

Lato B. Tre figure ammantate.

Fig. 11.

La figura di Menade seminuda e bianca che suona il tamburello ricorre in vasi della serie A e del sotto-gruppo B; si confronti la idria di Dresda (A, 19) ed il rovescio di pelike B, 2. Così il Dioniso seduto non fa che riprodurre l'ovvio schema di una persona seduta che rivolge in opposta direzione il viso; si vedano, per es., i rovesci delle pelikai A, 11 e B, 2. Ma il torso ignudo di Dioniso ha quelle ondulazioni nel contorno che ricorrono anche in figure del sotto-gruppo B. Inoltre il trattamento dei capelli è qui diverso che nei vasi della serie A; è a masse nere e non a singole ciocche.

C, 3 = Cratere dalla Grecia nella collezione di vasi a Monaco.

Archäologischer Anzeiger, XXVIII, 1913, pag. 446, n. 6.

Lato A. Dioniso seduto; Arianna, stante, gli pone le braccia sulle spalle; assistono due Eroti, un Sileno, una Menade.

Lato B. Tre figure ammantate.

Questo esemplare C, 3 va strettamente unito al precedente C, 2: eguale è la sagoma del vaso, eguale è lo stile con la figura centrale di Arianna in bianco (bianchi sono pure gli Eroti), eguale è la decorazione con la caratteristica zona

sotto la rappresentazione a triangoli riempiti da palmette [1]. Dioniso anche qui riproduce l'ovvio schema del viso in direzione contraria del corpo.

C. 4 = Pelike da Kertsch (Boulganak) nell'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 2073).

Antiquités du Bosphore, ed. S. Reinach, t. 56, 1, pag. 106 (si veda ivi la bibliografia anteriore); *Jahrbuch des Instituts*, 1914, pag. 138, fig. 11.

Lato A. Una Menade col tirso respinge un Sileno che, inginocchiato, l'afferra; verso di lei vola Eros; assistono Dioniso seduto ed un Sileno.

Si noti il movimento a spirale della Menade con le mosse ondulazioni del vestito, sì da rammentare figure del ciclo di Midia; per esempio, una Menade su coperchio di tazza di Odessa (Nicole, op. cit., fig. 24; Ducati, op. cit., fig. 4).

C. 5 = Pelike da Kertsch (Monte Mitridate), nell'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 2165).

Antiquités du Bosphore, ed. S. Reinach, t. 56, 2, pag. 106 (si veda ivi la bibliografia anteriore).

Lato A. Menade seduta tra Dioniso ed un Sileno.

Lato B. Due figure ammantate.

La Menade, bianca, esibisce l'ovvio schema del volto in direzione inversa del corpo; Dioniso ha un piede poggiato su di un rialzo di terreno, e perciò il suo corpo è piegato: è un motivo che si incontra nella idria di Rodi (A, 15) ed in quella di Elena (A, 12). Il Sileno pel braccio destro disteso, rammenta lo Hermes nella pelike B, 13.

C, 6 = Pelike da Kertsch ora nell'Eremitaggio di Pietrogrado.

Compte-rendu, Atlas, 1875, t. III, 1, pag. 48; Reinach S., *Répertoire*, I, pag. 46.

Lato A. Un Sileno, una Menade ed Eros.

Lato B. Due figure ammantate.

Il Sileno ricorda quello esibito nel lato A del cratere C, 1 a sinistra.

C, 7 = Pelike da Kertsch nell'Eremitaggio di Pietrogrado.

Compte-rendu, Atlas, 1875, t. III, 3, pag. 52; Reinach S., *Répertoire*, I, pag. 46.

Lato A. Un Sileno, una Menade ed Eros.

Lato B. Due figure ammantate.

Pel Sileno si confronti il Sileno nel lato B del cratere C, 1, a destra.

C, 8 = Pelike da Taman nell'Eremitaggio di Pietrogrado.

Compte-rendu, Atlas 1875, t. IV, 4, 5, pag. 68; Reinach S., *Répertoire*, I, pag. 47.

Lato A. Dioniso seduto tra un Sileno ed una Menade stanti.

Lato B. Due figure ammantate.

Per questa scena dionisiaca si confronti la parte posteriore della pelike B, 2.

C, 9 = Oinochoe da Kertsch nell'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 2074).

Antiquités du Bosphore, ed. S. Reinach, t. LX, pag. 108.

Menade o Arianna che abbraccia Dioniso seduto; ai lati, due Sileni.

La Menade o Arianna fa apparire il suo corpo ignudo tutto ricoperto di bianco; vi sono le traccie del suo vestito che doveva essere colorato; pel motivo del Sileno di destra, che si allontana stendendo il braccio destro, si confronti la pelike C, 5.

[1] Si confronti, per questo particolare, anche il cratere B, 5.

La esecuzione di questi vasi ritengo che debba essere considerata come anteriore a quella degli ultimi vasi della serie A. contemporanea al sotto-gruppo della idria londinese dionisiaca (A, 17) ed affini. Vedrei una prova di questa opinione nelle forma dei tre crateri policromi C, 1-3; vi è una sagoma a pareti che tendono alla linea verticale e a larga imboccatura; ma non siamo ancora alla forma sì sgonfia dei crateri policromi A, 46 e A, 47. Di più l'uso del bianco, che si estende di regola ai corpi femminili ed a quelli degli Eroti, è nella stessa misura dei vasi che sono attorno alla idria suddetta A, 17.

D'altra parte, sia nei motivi sia nel trattamento del panneggio, sono avvertibili in questi vasi i ricordi delle composizioni « midiache », tanto è vero che nel mio lavoro sui vasi affini all'idria di Midia (1) collocai i vasi C, 4-9 negli esemplari di derivazione « midiaca ».

Un'opera presso a poco contemporanea a questa breve serie C sarebbe, a mio avviso, una nota tavoletta dipinta e cioè il

pinax da Eleusi, nel Museo Nazionale di Atene (Collignon e Couve, n. 1968). *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική*, 1901, t. I, pp. 1 e segg., pp. 163 e segg. (Skias); Collignon e Couve pp. 653 e seg. t. LII. Della ulteriore letteratura cito: *Arch. Anzeiger*, 1895, pag. 164; *Athenische Mitteilungen*, 1895, pag. 231; *Ἐφημ. ἀρχ.* 1897, pag. 163 (Von Fritze); *Athenische Mitteilungen*, 1898, pp. 295 e segg. (Rubensohn); *Monuments et Mémoires Piot*, 1900, pp. 1 e segg. (Skias); *Journal d'arch. numismathique*, 1901, pp. 169 e segg., t. X (Svoronos); *Ἐφημ. ἀρχ.*, 1903, pp. 197 e segg. (Philios); Walters, *History of ancient pottery*, I, pag. 49; Pringsheim, *Arch. Beiträge zur Geschichte des eleus. Kults*, pp. 64 e segg.; *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei*, 1908, pag. 376 (Ducati); Harrison, op. cit., pag. 557, fig. 158; *Römische Mitteilungen*, 1910, pp. 111 e segg. (Rizzo); Pellegrini in *Atti e Memorie della R. Dep. di Storia Patria per la Romagna*, 1907, pag. 219 e *Catalogo dei vasi greci dipinti delle necropoli felsinee*, pag. XLIV, n. 32.

Il pinax reca il nome della persona dedicante, Niinnion, con la formula dedicatoria. La famiglia di Niinnion è rappresentata in atto di omaggio e di offerta dinanzi alle tre dee eleusinie: Kore in piedi con le faci; Demeter seduta nel mezzo e non ricoperta di bianco (si cfr. la nota 2 a pag. 219) (2); Gea, a mio avviso, è pure seduta. Dinanzi alla dea è il bianco omphalos di Eleusi; come *ἀρχιγέτης τῶν μυστηρίων* è il giovane Eumolpo.

Disparità di pareri è sulla data di esecuzione di questo *πίναξ*: perchè se vi è alcuno (per es., il Rubensohn, il Walters) che lo ascrive alla fine del secolo V, altri lo hanno ascritto al secolo IV genericamente; per altri invece non si può discendere più in basso della metà di questo ultimo secolo (3).

(1) Pag. 161, nn. 2-8.

(2) Anche qui, come nelle pelike A, 1, si potrebbe scorgere un ricordo, sia pure lontano, del gruppo delle dee onorato nel Telesterion di Eleusis, con Demeter seduta e Kora stante.

(3) Il Pellegrini, per es., giudica il *πίναξ* di Niinnion più recente dei due vasi bolognesi (*Catalogo* ecc., n. 326, fig. 94; e n. 329, fig. 97), che sarebbero tra i più recenti di quelli usciti dalle necropoli felsinee, non posteriori al 390 circa.

Già la forma della palmetta avrebbe dovuto ammonire del carattere piuttosto tardo di questo πίναξ: ma si osservi inoltre il rendimento delle varie figure rappresentate, in cui quelle femminili, all'infuori di Demeter, sono accuratamente distinte dalle maschili dal colorito bianco il quale, come del resto nella tarda produzione vascolare attica, si estende anche ai vestiti indossati dalle due offerenti e da Persephone. Ma nel πίναξ, pure con la vivacità di motivi e col grande movimento di alcune figure, si ha un disegno più schematico e non così peculiarmente impressionistico come nei vasi della serie C. Noto a tal proposito la forma dell'occhio a tratti convenzionali assai ed il rendimento della barba e dei capelli a masse uniformemente nere da cui si staccano alcuni ricci a frangia; siamo lungi dall'arruffio pieno di vita ed eseguito alla lesta delle masse capillari dei vasi della serie C [1].

Gli ornati poi dei vestiti delle tre dee e di Eumolpo sono una derivazione tarda e stanca degli ornati, ammirevoli per sobria ricchezza, della idria di Midia e dell'anfora di Talos. La devota a sinistra, per esempio, esibisce nelle gambe il solito schema che si osserva presso Deianira sulla pelike B, 2; ma, sul πίναξ, questo schema è fuori di posto ed è reso con freddezza meccanica.

Infine il πίναξ di Niinnion è un *ex-voto* volgare, di assai scarso valore artistico, mentre è innegabile la sua grande importanza per la conoscenza del culto eleusinio. Artisticamente sono più preziosi gli scarsi frammenti del secondo πίναξ eleusinio del Museo di Eleusi (*Ἐφημ. ἀρχ.*, t. II).

Al gruppo di vasi C con contenuto essenzialmente dionisiaco si può contrapporre un altro gruppo di vasi che pure si riferiscono al dio Dioniso ed al suo allegro thiasos, ma che manifestano anche nella somiglianza dei motivi una accuratezza, una nobiltà di stile assai maggiore.

a) Coperchio di tazza da Kertsch (Jouz-Oba), all'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 2007) [2].

Compte-rendu, Atlas, 1861, t. II; Reinach S., I, pag. 7.

Dioniso bambino è arrecato da un Sileno ad una ninfa di Nysa; all'intorno il thiasos bacchico è nel suo pieno furore. Un fregio di grifi, di belve e di cavalli orna le pareti della tazza.

b) Coperchio di tazza, già della collezione Campana, all'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 1776).

Compte-rendu, Atlas, 1873, t. VI, 1 2; Reinach S., I, pag. 41; *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei*, 1911, pag. 252 (Ducati). Banchetto nuziale di Dioniso e Arianna.

(1) Caratteri analoghi a quelli del πίναξ riscontrerei in un frammento di vaso dalla Crimea, con parte di figura maschile e di donna col mantello avvolto attorno al viso [*Matériaux pour servir à l'archéologie de la Russie* (russo), 1892, t. IV, n. 4].

(2) Proviene dalla tomba di Jouz-Oba (*Compte-rendu, Atlas*, 1860, t. VI, 2). La tazza conteneva dei nocciuoli, e fu trovata insieme coi seguenti oggetti: anfora verniciata di nero; tazza verniciata di nero; sottocoppa di argilla; anello d'oro liscio; anello con pietra in cui è rappresentato un serpente avvoltolato attorno ad un arco, che scaglia una freccia (*Compte-rendu*, 1861, t. VI, 8); due alabastri; coltello di ferro; strigile di ferro; resti di scarpe. Il cadavere era racchiuso in un duplice sarcofago, di cui l'esteriore era a forma di cassa con tetto a schiena d'asino (Watzinger, op. cit., pag. 35, n. 10, fig. 63; Minns, op. cit., fig. 233). Si veda *Compte-rendu*, 1860, pp. IV e seg.

c) Cratere da Calvi, già della collezione Salamanca, al Museo Archeologico di Madrid (Leroux, n. 210).

Annali dell'Instituto, 1866, t. C e D; Reinach S., I, pag. 317; Leroux, *Vases grecs et italo-grecs du Musée archéologique de Madrid*, 1912, n. 210, t. XXXI-XXXII.

Dioniso ed il thiasos.

d) Cratere del Museo Nazionale di Atene (Nicole, n. 1107).

Nicole, *Catalogue des vases peints d'Athènes, supplément*, 1911, n. 1107, t. XIX.

A) Dioniso e Arianna seduti tra il thiasos;

B) Poseidon con tre Menadi e un Satiro.

e) Cratere da Tebe, al Museo Nazionale di Atene (Collignon e Couve, n. 1888). Collignon e Couve, *Catalogue*, ecc., pp. 606 e seg., t. LI.

Processione dionisiaca; allusione alle feste *Χόες*?

f) Cratere da Bologna al Museo Civico di Bologna (Pellegrini, n. 304) (1).

Pellegrini, *Atti* e *Memorie della R. Dep. di Storia Patria per la Romagna*, 1907, pag. 220; *Catalogo dei vasi greci dipinti delle necropoli felsinee*, n. 304, fig. 84. *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei*, XX, 1911, pag. 248 e segg. (Ducati).

Processione dionisiaca; allusione alle feste *Χόες*?

In questi sei vasi, i primi due hanno, a mio avviso, un disegno di carattere più accurato; comune è poi a tutti l'uso abbastanza largo del color bianco.

Ovvia è la colleganza di questi vasi con la celebre anfora di Pronomos (2), in cui pure il color bianco non è usato con parsimonia; ma si confronti, per esempio, il gruppo di Arianna e di Dioniso in *e* ed in *f*. Appariscente è pure il legame che avvince questi vasi alla tazza di Nola, già Blacas ed ora al Museo Britannico (3), nella quale il ramo di vite attorno al tondo interno costituisce inoltre una peculiarità che ha il suo riscontro nel ramo di edera in *e* ed in *f*. Con gli attori poi dell'anfora napoletana si confronti, per il villoso perizoma, il satiro dagli zoccoli equini in *a*.

D'altra parte, una innegabile affinità esiste tra il cratere ruvestino di Io (4) e specialmente questo coperchio di tazza *a* ed il cratere *c*; si confronti anche la somi-

(1) Proviene dalla necropoli etrusca Arnoaldi e da una tomba che inoltre conteneva: due balsamarî di alabastro ed una stele col grosso spessore lavorato a scene figurate. La stele (*Monumenti dei Lincei*, XX, pag. 367, n. 43, fig. 10) è tra le più recenti delle stele felsinee; fu da me collocata nel 5° gruppo comprendente il periodo 390-360.

(2) Da Ruvo, al Museo Nazionale di Napoli (n. 3240): *Monumenti dell'Istituto*, III, t. XXXV (d'onde dipendono le altre riproduzioni); Nicole, *Meidias* ecc., fig. 29. Si veda Wieseler, *Das Satyrdramma*, pp. 20 e seg.; Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung, München*, pag. CXCIX; *Jahrbuch des Instituts*, 1896, pag. 293 (Bethe); Dieterich, *Pulcinella*, pag. 67; Prott, in *Schedae in honorem Useneri*, pp. 47 e seg.; Pottier, *Catalogue*, III, pag. 1058; *Jahrbuch des Instituts*, 1910, pp. 126 e segg. (von Salis); Höpfer, art *Pronomos* in Roscher, *Lexikon*, III, pag. 3122; *Ausonia*, VII, 1912, pp. 158 e seg. (Cultrera); Buschor, *Griechische Vasenmalerei*, pag. 200; *Rendiconti dei Lincei*, 1911, pp. 253 e seg. e pag. 263; ibid. 1914, pp. 534 e segg. (Ducati).

(3) Smith, *Catalogue*, III, E, 129; *Jahrbuch des Instituts*, 1910, pp. 129 e seg., figg. 1-2, t. IV (von Salis): il von Salis, mi pare a torto, avvicina questa tazza alla pisside di Nausikaa di Boston edita dallo Hauser (*Oesterreichische Jahreshefte*, VII, 1905, t. I).

(4) Collez. Jatta a Ruvo (n. 1498): *Monumenti dell'Instituto*, II, t. LIX (d'onde dipendono le altre riproduzioni); *Ausonia*, III, 1909, pag. 66, fig. 6 (M. Jatta).

glianza dei motivi (quello della lepre con cui giuoca una Menade in *c*. un Sileno nel cratere di Io).

Ora quest'ultimo prodotto vascolare si riconnette con vasi della fine del secolo V coevi al ciclo di Midia, e specialmente col cratere da Jouz-Oba edito in *Compte-rendu, Atlas*, 1861, t. III-IV; indico a tal uopo il confronto tra Eride e Temide del cratere di Jouz-Oba con la Hera e la Ebe (?), pure seminascoste, dal terreno sul cratere ruvestino. Alla fine del sec. V o all'inizio del secolo susseguente si riporta pure, come credo e come altrove ho sostenuto, l'anfora di Pronomos; e la citata tazza di Nola non può assolutamente discendere più in giù dei primi anni del sec. IV (¹).

Una derivazione, per dir così, « midiaca », è pure innegabile nei movimenti audaci e vorticosi delle Menadi di questi vasi, ed i confronti si possono istituire specialmente col bel coperchio di tazza da Odessa; e, per di più, il carattere « midiaco » è tuttora conservato, sebbene schematizzato, nei vestiti a pieghe assai fitte e parallele.

D'altro lato le due figure di Menadi strette da Satiri in *z*, con le forme ignude risaltanti sul vestito che serve come di sfondo, già si avvicinano a figure peculiari dei vasi della serie A: si confronti per esempio la Menade afferrata dal Satiro col perizoma con una delle dame ignude su A, 4; si confronti l'altra Menade danzante con tanto impeto, e viene alla mente la Callipigia napoletana, con la Europa di A, 34, per lo scoprimento totale della parte inferiore del corpo.

Pel cratere felsineo *f* abbiamo poi tutte le prove per non discendere molto più in giù del 390 come data di esecuzione (²); e la datazione 390-370 pei vasi suddetti non urta affatto col carattere della tomba da Jouz-Oba, d'onde è uscito il coperchio di tazza *a*; del resto basta rammentarci che i vasi A, 12 e A, 13 furono pure rinvenuti nello stesso tumulo di Jouz-Oba insieme col citato cratere (*Compte-rendu, Atlas*, t. III-IV).

Perciò, per tutte queste considerazioni, non credo che esistano difficoltà nel ritenere i vasi del gruppo C anteriori agli ultimi rappresentanti della ceramica attica figurata. In essi vasi si avverte la derivazione decisa della suddetta produzione, per dir così, dionisiaca dei decenni primi del sec. IV; ma, mutati gli indirizzi dell'arte ceramica (e non dobbiamo infatti perdere di occhio la così peculiare produzione della serie A, tanto diversa da quella della fine del sec. V), alla espressione vivace del focoso thiasos bacchico si perviene con un lavoro frettoloso di schizzo, ma, come si è visto, assai pieno di effetto.

Altri prodotti vascolari potrebbero essere menzionati con caratteri di derivazione dalla pittura ceramica della fine del sec. V; così, per esempio, dopo l'oxybaphon del Museo di Atene con Athena e Marsia aulete (³), si potrebbero citare i vasi seguenti:

(¹) *Rendiconti della R. Accad. dei Lincei*, 1911, XX, pag. 263; 1914, XXII, pp. 536 e seg.

(²) Il 390 sarebbe la data della discesa dei Galli a Roma, e rappresenterebbe pel Pellegrini il più basso limite della etruschicità di Felsina (*Catalogo dei vasi greci dipinti delle necropoli felsinee*, pag. LVI); si vedano invece le mie idee in proposito, nello scritto inserito in *Atti e Memorie della R. Deputazione di storia patria per la Romagna*, 1908, pp. 54 e segg. Pel caso speciale del cratere felsineo *f* si veda *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei*, XX, 1911, pp. 259 e segg.

(³) Collignon e Couve, n. 1921 da Creta; *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική*, 1886, t. I, pp. 1 e segg. (Stais) = Reinach S., pag. 511. Vi è affinità con il cratere viennese del giudizio di Paride (*Wiener Vorlegeblätter*, t. XI; Nicole *Meidias*, figg. 17 e 18).

un cratere a calice del Museo di Bologna, con Elena e Paride [1]; un oxybaphon del Museo di Bologna, con Dioniso ed il thiasos [2]; un cratere berlinese con Perseo ed Andromeda [3]; frammenti di oxybaphon del Museo di Delfi [4].

A fabbrica localizzata in Beozia ascriverei infine due crateri dionisiaci del Museo di Atene: il primo esibisce il banchetto di Apollo e di Dioniso a Delfi, con la colonna di acanto [5]; il secondo, con iscrizioni, esibisce Dioniso sdraiato tra due Menadi ed Eros [6]. Per lo schematismo peculiare delle figure essi non rientrano, a mio avviso, in nessuno dei suddetti gruppi di vasi; le figure di divinità sdraiate, esibite su questi due crateri, rammentano l'Asklepios sdraiato, che è tuttavia più deforme, sul noto cratere beotico edito in *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική*, 1890, t. 7.

§ 2.

Dal tumulo maggiore dei due fratelli (grande Blisnitza) a Taman, in cui si rinvenne la ricchissima tomba detta della sacerdotessa di Demeter, e precisamente dal luogo di sacrifizio in onore dei sepolti nel tumulo [7], uscì un piatto con rappresentazione mitologica in cui predominano esseri marini; è il seguente esemplare:

D. 1 = Piatto da Taman (tumulo della grande Blisnitza), all'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 1915).

Compte-rendu, *Atlas*, 1866, t. III 1-2; Reinach S., I, pag. 22; Overbeck, *Griechische Kunstmythologie*, *Atlas*, t. VI, 20, *a-b* (tav. VIII, 2).

Europa sul toro, col corteggio di due Nereidi, di pesci, di Eroti, è per giungere al cospetto di Zeus seduto, vicino al quale sta un Eros; assiste pure un dio marino giovine, seduto.

Si aggiunga un secondo esemplare:

D, 2 = Piatto da Taman (predio Eltighen).

Compte-rendu, 1880, pag. 106.

Europa sul toro, col corteggio di due Eroti, di un Tritone, di una Nereide e di pesci, è per giungere al cospetto di Zeus seduto su trono.

Appariscenti sono gli stretti legami di questi vasi con prodotti della serie A, e la ragione per cui D, 1 e 2 sono qui menzionati separatamente dai vasi della stessa

(1) Pellegrini, *Catalogo dei vasi delle necropoli felsinee*, n. 305, fig. 84.

(2) Pellegrini, op. cit., n. 329, fig. 97.

(3) Da Capua, *Jahrbuch des Instituts*, 1897, t. I, pp. 292 e segg. (Bethe); si veda per questo cratere, più innanzi, pag. 326.

(4) Perdrizet, *Fouilles de Delphes*, V, pp. 168 e segg., n. 377, figg. 710-710 *bis*. Forse potrebbe essere citato anche lo oxybaphon rinvenuto nella necropoli genovese nella tomba n. 38, con scena dionisiaca; esso mi è noto solo per un mediocre zinco in *Ausonia*, V, 1910, pag. 23, fig. 2.

(5) Nicole, n. 1123; da Tebe: *Bulletin de correspondance hellénique*, XXXII, 1908, pag. 217, fig. 7 (Homolle).

(6) Nicole, n. 1138, pp. 263 e seg., t. XX, fig. 8; per svista il Nicole dice che questo vaso fu giudicato dell'epoca dei primi Tolomei dal Furtwängler (*Griechische Vasenmalerei*, serie I, pag. 207).

(7) *Compte-rendu*, 1866, pag. 79. Si cfr. Minns, op. cit., pag. 425.

serie A è perchè essi, pel genere delle loro rappresentazioni e per la loro forma a piatto con una apertura centrale da lasciar scolare il liquido, costituiscono, con altri prodotti congeneri, una piccola serie peculiare di vasi, cioè i cosiddetti piatti per pesce (ἰχθυηροὶ πινακίσκοι).

Già si è visto come il mito di Europa sia rappresentato su altri due vasi della serie A, sulla idria A, 21 e sull'anfora A. 34; ma in essi vasi il carattere della rappresentazione non è essenzialmente marino come nei piatti D. 1 e 2 in cui, oltre agli ippocampi su cui stanno le Nereidi, sono, in D. 1, una conchiglia e ben sette pesci di varie dimensioni, in D. 2, oltre al Tritone, otto pesci, dei quali uno grande, due medî, cinque piccoli.

Pare quasi che il mito di Europa abbia offerto il pretesto, ai decoratori di questi due piatti per pesce, di dare espressione a tanti esseri marini (1).

Ma, ripeto, sono innegabili d'altro lato i legami che uniscono il piatto D. 1 e 2 coi vasi della serie A e del sottogruppo B. Basterà che io accenni all'atteggiamento, pieno di slancio, di Europa sui due vasi simili a quello di Europa sull'anfora A. 34 (le gambe sono coperte del vestito che cade a campana); all'atteggiamento delle Nereidi che rammenta quello di Europa sulla idria A 21; al solito schema del giovine ignudo seduto presso il dio marino; all'aspetto di Zeus rammentante, sebbene di profilo, quello di Zeus sulla pelike A, 11.

Di fronte all'anfora A, 34, i piatti D, 1 e 2 palesano un disegno più accurato, forme meno irrigidite; essi mi sembrano equivalenti alla idria A. 21.

I piatti di Taman D. 1 e 2 non sono isolati; ma purtroppo si conoscono, per quanto io sappia, solo frammenti di piatti consimili che offrono, oltre alle forme di esseri marini, figure umane. Sono i dodici frammenti che pure provengono dalla penisola di Taman e che sono editi nella tavola V del *Compte-rendu, Atlas*, 1876.

D, 3, *a* = *Compte-rendu, Atlas*, 1876, t. V, 10; Reinach, *Répertoire*, I, pag. 50, 8.
Residuo di Poseidon e di Nereide su ippocampo.
D, 3, *b* = ivi, 5; ivi, 9.
Residuo di Europa sul toro, di Eros e di altra figura.
D, 3, *c* = ivi, 9; ivi, 10.
Residuo di Poseidon e di Nereide.
D. 3, *d* = ivi, 6; ivi, 11; Hauser, in *Oesterreichische Jahreshefte*, 1906, pag 76.
Residuo di Eros, di Zeus, di donna e di Hermes.
D, 3, *e* = ivi, 7; ivi 12.
Residuo di Zeus, di donna e di Nereide su ippocampo.
D, 3, *f* = ivi, 13; ivi, 13.
Residuo di un ippocampo e di un pesce.
D, 3, *g* = ivi, 8; ivi, 14.
Residuo di pesce, di Eros e di Poseidon o di Zeus seduto.
D, 3, *h* = ivi, 12; ivi, 15.

(1) Si cfr. per l'arte arcaica, nello stesso mito di Europa, il delfino che sta ad indicare il passaggio del toro pel mare, sulla idria ceretana del Louvre (*Monumenti dell'Instituto*, VI-VII, t. LXXVII).

Residuo di Nereide su ippocampo e di tre pesci.

D, 3, *i* = ivi, 11; ivi, 16.

Residuo di Nereide su ippocampo.

D, 3, *l* = ivi, 14; ivi 17.

Residuo di un Tritone, di un pesce e di Eros.

D, 3, *m* = ivi, 15; ivi 18.

Residuo di un Tritone e di un pesce; una conchiglia e gamba ignuda con panneggiamento.

D, 3, *n* = ivi, 4; ivi, 19.

Residuo di un pesce e di Europa sul toro.

Anche il grande frammento D, 3, *d* appartiene alla serie sebbene non contenga alcun essere marino; sono indotto a ciò dal confronto col frammento D, 3, *e*; ambedue i frammenti infatti appartengono a due esemplari diversi in cui doveva essere esibita la medesima scena: il mito di Europa.

Non credo, come anche or non è molto è stato sostenuto [1], che questi frammenti appartengano ad almeno undici piatti per pesci; in realtà si deve di non poco ridurre il numero degli esemplari di cui sono venuti alla luce sì miserabili avanzi.

Ma tuttavia è malagevole assai poter esprimere ipotesi sulla riconnessione di questi frammenti e di conseguenza sul numero dei vasi a cui essi frammenti appartengono. Mi pare nondimeno che il frammento D, 3, *a*, vada con D, 3, *b* ed all'esemplare di cui farebbero parte questi due frammenti potrebbe appartenere o D, 3, *d* o D, 3, *e* con la figura di Zeus: credo più conveniente D, 3, *e* perchè in esso Zeus guarda verso sinistra e da destra su D, 3, *b* giunge Europa. Possibile mi pare la riconnessione di D, 3, *a* con D, 3, *b*, ed allora nulla si sarebbe conservato del gruppo di Europa e del toro dell'esemplare di cui è rimasto il grande frammento D, 3, *d*.

Il frammento D, 3, *i* potrebbe adattarsi con D, 3, *a*; ma è da notare che la criniera dell'ippocampo su D, 3, *a* non può accordarsi con la cresta dell'ippocampo in D, 3, *i*.

E difficoltà ancor maggiori, se non insormontabili, s'incontrano nel tentare la riconnessione degli altri frammenti.

Ad ogni modo in due di questi dodici frammenti vediamo con tutta sicurezza il residuo della rappresentazione di Europa sul toro, in due frammenti che possono appartenere allo stesso esemplare. Europa ivi è esibita seminuda, e sorge perciò il confronto con l'anfora A, 34; ed invero l'atteggiamento doveva essere consimile. Come anche nel piatto D, 1 e 2, così anche qui Europa sta appoggiata lateralmente al toro; ma per di più dal frammento D, 3, *b* appare che l'eroina è rappresentata parzialmente ignuda anche nel petto.

La presenza di Hermes col petaso collocato sulla cima del capo sul frammento D, 3, *d* è comune all'anfora A, 34: non spiegabile invece è per me la presenza della donna con l'ovvio gesto di sollevare un lembo del vestito pure su D, 3, *d* ed anche su D, 3, *e* alla testa di Zeus; che sia essa Amfitrite?

[1] Watzinger, *Athenische Mitteilungen*, 1901, pag. 51.

Questi frammenti D. 3 *a-n* mi sembrano, pel disegno, degni di essere collocati accanto ai piatti D. 1 e 2; anzi mi sembra che l'esemplare di cui è rimasto D, 3, *d* potesse collocarsi accanto ai vasi del gruppo tra cui primeggia la pelike A, 11.

Tra i pesci e le conchiglie di forme diverse si debbono notare due esseri semiumani su D, 3, *l* e *m*, due Tritoni purtroppo a noi non pervenuti che parzialmente: essi si presentano come una novità di fronte al dio marino intieramente umano sul piatto D. 1: mentre un essere consimile, barbuto, appare sul piatto D. 2. Si hanno qui degli esseri già diversi dal Tritone del cratere di Tesco e di Herakles di Bologna (*Monumenti dell'Instituto, Supplemento*, t. XXI): il giovanile torso umano, non più rivestito di chitone, ma ignudo e nerboruto, s'innalza sulla parte animalesca, ampia, con forme veramente di pesce, ad alta cresta e con pinne assai sviluppate.

Figura parallela è quella del Tritone sul cratere di Assteas del Museo di Napoli (Heydemann, n. 3412; *Bullettino Napolitano* nuova serie VII, t. 3).

Per questa forma tritonica si preludia già a ciò che appare nell'età ellenistica, in cui il tipo del Tritone è caratterizzato dal perizoma ampio di foglie acquatiche (¹).

Accuratezza nel rendere con approssimativo naturalismo le varie forme di esseri marini si riscontra nei frammenti D. 3, *a-n*. Così gl'ippocampi su D, 3, *e* e su D, 3, *i* non hanno la criniera come nei due ippocampi di D, 1 ed anche in D, 3, *a*; la natura equina così convenzionale viene in tal modo indebolita a tutto vantaggio del naturalismo nella espressione di questi esseri del mare. Così i pesci hanno non solo varie dimensioni, ma forme varie; si osservi, per esempio, il pesce assai grosso e corto (un sargo?) di D, 3, *l* in confronto di quello allungato con lunga pinna dorsale (un tonno?) di D, 3, *m*. Si manifesta qui un certo grado di naturalismo che è in contrasto con gli schemi del tutto convenzionali nella loro uniformità degli esseri e dei mostri marini dell'arte anteriore. Anche in questo è un accenno precursore di quello che potrà poi esprimere l'arte ellenistica, così accurata ed esatta riproduttrice della natura, del mondo animale e vegetale.

Del resto non solo in piatti per pesce si nota la riproduzione di ciò che vive nel mare e di forme fantastiche marine; ma anche in altri vasi di altre forme (²). Così contenuto equivalente a quello dei piatti e dei frammenti di Taman, hanno per esempio, i vasi seguenti:

D, 4 = Pelike da Kertsch (Jouz-Oba), all'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 2023).

Compte-rendu, 1863, vignetta del frontespizio; Reinach, I, pag. 53.

Nel lato A vi è un Eros volante con coppa in mano, tra due Nereidi su ippocampi: l'ippocampo di sinistra ha la criniera, quello di destra la cresta. È certo una rappresentazione desunta da quella più vasta di Europa.

(¹) Si cfr. il fondo argenteo dal Caucaso all'Eremitaggio di Pietrogrado (Reinach, *Repertoire de reliefs*, III pag. 481, n. 2), in cui due figure tritoniche servono di scorta ad Amfitrite (?) ignuda, su cavallo marino.

(²) Poco si può dire, sinora, sulla scena di tre Nereidi (una su delfino, due su ippocampi) che adornano il collo di un brocchetto con manico e beccuccio da Locri Epizephyrii, in base alla provvisoria pubblicazione dell'Orsi (*Notizie degli scavi, Supplemento*, 1913, pp. 42 e segg., fig. 55 e 56; sep. n. 884). L'Orsi designa questo vaso come « un gioiello della pittura attica dello scorcio ultimo del sec. V », e lo ascrive a Meidias.

D, 5 = Pelike da Kertsch, all'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 2164).

Antiquités du Bosphore, ed. S. Reinach, t. LXI, 3, 4, pag. 109 (ivi è raccolta la bibliografia anteriore).

Lato A. A Poseidon seduto si avvicina un delfino che reca sul dorso Amfitrite: precede un delfino. Lo schema della scena è quello di Europa sul toro e Zeus.

Lato B. Tre figure ammantate.

D, 6 = Lekythos a ghianda da Abusir (Egitto) nella collezione universitaria di Heidelberg.

Watzinger, *Griechische Holzsarkophage*, pag. 9, fig. 20.

Donna seduta, con le carni in bianco e vestito policromo, e residuo di ippocampo che doveva recare una Nereide.

Il disegno di questo vasetto è piuttosto trasandato.

D, 7 = Tondo dell'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 1621).

Mémoires de la société archéologique de St. Pétersbourg, V, t. 20, 1; Roscher, *Lexikon*, I, pag. 2675.

Nereide su ippocampo che reca l'elmo dell'armatura di Achille.

Stringente è il confronto di D, 7 con il rilievo di teca di specchio corinzio del Museo di Atene (*Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική*, 1884, t. 6, 1) (1). Grande è la somiglianza, per le due figure di ippocampo: v'è lo stesso rendimento possente del capo con l'occhio aperto e con le narici frementi; parimenti sollevata è la zampa sinistra; v'è la pinna mediana tra le zampe e la cresta alta sulla cernice. Ma, mentre nello specchio la Nereide con il gambale nella destra alzata, tutta coperta dal chitone, è presentata di prospetto, nel vaso la Nereide, che nella sinistra tiene l'elmo, ha il petto denudato ed è esibita di profilo.

Accanto a D, 7 e al suddetto specchio corinzio si possono citare i due magnifici medaglioni di orecchini aurei, che sono usciti dalla ricchissima tomba della grande Blisnitza che ha dato la pelike B, 3 e che costituiscono un prezioso riscontro ai due medaglioni da Koul-Oba con la testa della parthenos (2). Anche qui le due Nereidi rappresentate su ippocampo e recanti l'una una corazza, l'altra due gambali, appartengono non più al mito di Europa, ma a quello di Achille.

Non solo questi ultimi monumenti relativi all'ornamento di Achille (3), ma le Nereidi, i Tritoni, gli ippocampi ed i pesci dei vasi D, 1-6 richiamano alla mente una grande composisione di un artista contemporaneo, cioè il celebre gruppo di Scopa

(1) La Nike su quadriga incisa su questo specchio richiama il confronto con ciò che è rappresentato sul lato A del cratere A, 46, come fu osservato dal Furtwängler (Furtwängler e Reichhold, ser. II, pag. 209). Noto, poi, che un altro rilievo di coperchio di specchio con Nereide, arrecante su ippocampo la corazza di Achille, è al Museo di Boston (*Arch. Anzeiger*, 1899, pag. 137, n. 30).

(2) *Compte-rendu, Atlas*, 1865, t. II 1-2 e Reinach, *Répertoire de reliefs*, III, pag. 492. Il medaglione con la Nereide con i gambali è riprodotto anche in Daremberg, Saglio e Pottier, I, 2, fig. 967 e in Baumeister, *Denkmäler*, II, fig. 1263. Si cfr. Minns, op. cit., pag. 394, e fig. 316 (esemplare con la Nereide con la corazza).

(3) Per le Nereidi che recano le armi di Achille nell'arte greca, rimando al lavoro di Heydemann, *Nereiden mit den Waffen des Achill*, Halle, 1879.

che, al tempo di Plinio [1], esisteva in Roma nel tempio di Gneo Domizio Aenobarbo: poichè il carattere delle rappresentazioni anche di D. 1-5 doveva pure essere comune alla grande composizione scopadea ove e le *Nereides supra . . . hippocampos sedentes* ed i *Tritones* e gli altri molti esseri marini non dovevano essere discosti e per forme e per motivi da ciò che vediamo espresso su D. 1-5.

Si volle riconoscere una eco della grande composizione scopadea nel fregio monacense con la processione nuziale di Poseidon e di Anfitrite [2], che, come dimostrò il Furtwängler [3] doveva tuttavia essere parte dell'ara del tempio di Gneo Domizio Aenobarbo (35-32 av. Cr.). Sebbene non si possa negare che, per vie lontane e mediate, qualche cosa del celebre originale scopadeo sia rimasto nel fregio, pure dobbiamo approvare il giudizio del Furtwängler, secondo cui il fregio di Monaco, così pieno di motivi ellenistici e condotto secondo gl'indirizzi dell'arte ellenistico-romana, è lontanissimo dalla composizione di Scopa, che, pur patetica, doveva essere nobilmente e non teatralmente grandiosa. E così lontano dalla creazione di Scopa è anche il piccolo fregio da Molos (Termopoli) del Museo di Atene, pure con le processione nuziale di Poseidon e di Anfitrite; appartenendo esso alla piena età ellenistica [4].

Una migliore idea del lavoro di Scopa credo che ci sia conservata dal rilievo di vaso marmoreo da Rodi, alla Gliptoteca di Monaco [5]: ivi le undici figure di Nereidi, su delfini o su ippocampi e recanti le armi di Achille, già si avvicinano alle figure dei vasi D. 1-7, dello specchio corinzio e dei medaglioni d'oro; e forse un po' troppo alta per questo vaso marmoreo può sembrare la datazione del 400 av. Cr., espressa dal Furtwängler.

E di una figura di Nereide dell'opera scopadea potrebbe essersi conservata la eco nella statua di Nereide cavalcante un delfino nel Museo archeologico di Venezia [6]: statua che è stata riconnessa, pel motivo e pel drappeggio, con le figure femminili di Timoteo dell'Asklepieion di Epidauro [7].

In questa serie di documenti che possono illuminarci sulla perduta composizione scopadea, il più recente sarebbe il sarcofago ligneo di un tumulo presso Anapa (Crimea) con un fregio continuo di Nereidi con le armi di Achille su ippocampi e mostri espressi a rilievo dorato [8].

(1) *N. H.*, XXXVI, 26 = Overbeck, *Die antiken Schriftquellen*, n. 1175. Il gruppo è negato a Scopa dal Cultrera (*Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana*, 1907, pp. 140 e segg.).

(2) Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, t. 124; Furtwängler e Wolters, *Beschreibung der Glyptothek*, n. 239 (ivi si veda la bibliografia).

(3) *Intermezzi*, 1896, pp. 35 e segg.

(4) Friederichs e Wolters, *Gypsgabüsse*, nn. 1907 e 1908; Roscher, *Lexikon*, III, pag. 233, fig. 9; Svoronos, *Das Athener National-Museum*, pag. 237, t. XXXIII, α-β; Reinach S., *Répertoire de reliefs*, II, pag. 357, nn. 1-3.

(5) *Monumenti dell'Instituto*, III, t. XIX; Roscher, *Lexikon*, III, pag. 225, fig. 6; Furtwängler e Wolters, *Beschreibung der Glyptothek*, n. 203.

(6) Dütschke, n. 113; testo alle t. 664-665 di Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, fig. 1 e 2.

(7) Lippold nel testo a Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, t. 664-665.

(8) *Compte-rendu. Atlas*, 1882, t. III e VI; Watzinger, *Griechische Holzsarkophage*, pag. 36, n. 12, fig. 64 e pag. 78. Il *terminus post quem* per questo sarcofago è stato offerto da uno statere aureo di Lisimaco di Tracia trovato sul cranio del morto. Si veda, su questo sarcofago, anche Minns, *Scythians and Greeks*, fig. 235-239.

Non è poi sicuro se pei vasi D. 1-7 e per lo specchio e pei medaglioni aurei si tratti di anteriorità o di posteriorità rispetto all'epoca di Scopa; anzi io sarei propenso alla prima ipotesi.

È verosimile, infatti, che il gruppo di Scopa fosse stato trasportato da qualche città dell'Asia minore da Domizio Aenobarbo, il quale si sa che ebbe il governo della Bitinia; apparterrebbe adunque, esso gruppo, al periodo asiatico e però ultimo della attività dello scultore di Paro [1], in cui cade la partecipazione di Scopa al Mausoleo e all'Artemision efesiaco, periodo adunque che comprende gli anni attorno alla metà del secolo IV e gli anni successivi.

I vasi, ed anche lo specchio e i medaglioni, all'infuori della lekythos D. 6 di Abusir (in cui del resto si hanno caratteri di seriorità nel disegno negligente, come vedremo più innanzi), potrebbero tuttora appartenere alla prima metà del secolo IV. Dovremmo adunque guardarci dal riconoscere (e ciò è del resto inammissibile) un influsso diretto dell'opera eseguita da Scopa in Asia minore nei vasi e nello specchio e nei medaglioni, i quali monumenti costituiscono invece una manifestazione di forme artistiche, che rientrano nell'orizzonte cronologico dell'arte antica a cui sarebbe appartenuta l'opera di Scopa.

I piatti di Taman D. 1 e 2 ed i frammenti pure di Taman D. 3 *a-n*, appartengono adunque alla serie dei piatti per pesce, prodotti della fine della ceramica attica dipinta [2], ma anche, e specialmente, della ceramica apula [3]; è una produzione in cui pare che rivivono, dopo lunghissimo intervallo di tempo, le tendenze sì peculiari nella ceramica pre-ellenica a dare espressione a forme del mondo animale e vegetale marino.

Nei piatti per pesce attici non solo si ha la rappresentazione mitologica di Europa sul toro, non solo vi è la riproduzione esclusiva di animali marini, ma talora è anche l'elemento ferino terrestre. In tale caso gli esseri marini e le belve hanno una netta separazione, essendo e gli uni e le altre distribuiti in due zone distinte secondo l'antico metodo di ornamentazione proprio dell'arte jonica [4]. Cito a tal proposito i due seguenti esemplari:

[1] Si veda sempre Urlichs, *Skopas Leben und Werke*, Greifswald, 1863, pp. 98 e seg.; si cfr. Cultrera, *Memorie della R. Accademia dei Lincei*, 1910, pag. 192.

[2] Sui piatti per pesce si veda Stephani, *Compte-rendu*, 1866, pp. 83 e segg.; 1876, pp. 164 e segg. Si cfr. Watzinger (*Athenische Mitteilungen*, XXVI, 1901, pag. 51) che a t. II pubblica un esemplare dal pendìo dell'acropoli che, per questo dotto, sarebbe il più antico esemplare della serie. Un altro esemplare con pesci ed un *nautilus*, proveniente da Kertsch, è edito in *Arch. Anzeiger*, 1911, pp. 207-208, fig. 17. Del resto questi piatti per pesce sono rari in Grecia; si aggiunga il frammento inedito da Tanagra al Museo di Berlino, citato dal Watzinger.

[3] Rimando ai varî esemplari editi presso Morin Jean, *Le dessin des animaux en Grèce d'après les vases peints*, 1911, fig. 252-260. Pesci ed esseri marini servono nella ceramica apula a decorare anche zone minori in vasi figurati ad ampie scene; si veda, per esempio, l'anfora ruvestina dell'Eremitaggio (*Monumenti dell'Instituto*, V, t. XI-XII).

[4] Per le frise zoomorfe nella ceramica del sec. IV, si cfr. il coperchio di tazza in *Compte-rendu, Atlas*, 1861, t. II e la idria eleusinia a rilievi di Cuma. Cito, tra gli altri monumenti del sec. IV, la bellissima fiale aurea dal tumulo di Solokha (Russia meridionale), con motivi di leoni che azzannano caprioli e cervi (*Revue archéologique*, 1914, XXIII, t. XI). Si veda anche la frisa zoomorfa nella tomba François di Vulci, della 2ª metà del sec. IV (Reisch presso Helbig, *Führer durch die Sammlungen in Rom*, I, pag. 323).

Da Taman: *Archäologischer Anzeiger*. 1913. pag. 184. fig. 8 (Pharmakowsky) [1].

Nella zona periferica maggiore sono espressi dei pesci: nella zona interna minore sono belve e bestie.

Da Delfi, al Museo di Delfi: Perdrizet. *Fouilles de Delphes*. V. pag. 171. n. 385. fig. 715.

È un frammento in cui è un pesce esteriormente; interiormente un residuo di leone.

§ 3.

Di tre ariballi e di una lekythos ho fatto cenno a proposito della serie dei vasi A e D. e cioè degli esemplari A. 13. A. 42. A. 43 e D. 6. Di altri ariballi e di altre lekythoi si deve far qui menzione. che non presentano così decisi e chiari i caratteri e di stile e di contenuto per cui i quattro vasi suddetti furono da me collocati nelle serie A e D. Ed invero i seguenti vasetti. pur appartenendo allo stesso periodo di ceramica attica e allo stesso indirizzo artistico che i vasi di A e D, per il loro disegno piuttosto trasandato e per gli schemi compositivi. in maggioranza uniformi. possono. a mio avviso. costituire un gruppo a sè che designerei con la lettera E.

Infatti è avvertibile in questi piccoli vasetti una espressione facile. scorrevole di disegno. un uso largo di colori che sono distesi sulle figure in modo tutt'altro che esatto, una ricchezza infine di doratura.

Nell'ariballo seguente è ripreso un tema che. applicato ad Herakles e a Deianira, si è incontrato sulla pelike B, 2.

E. 1 = Ariballo da?, nel Museo di Berlino.

Ausonia. I. 1906, pp. 36 e segg., figg. 1-4 (Ducati); Nicole. op. cit., pag. 142.

Giovine centauro rapitore di una donna. inseguito da un Lapita e preceduto da un Eros; donna e gruppo di centauro e di un Lapita.

È il tema trattato anche nel cratere B. 5; ma qui ingentilito assai. sebbene il ceramografo non sia caduto nella leziosità che impronta le scene delle due tazze di Boston (di Aristofane e di Ergino). Il gruppo del centauro delicato. rapitore della donna è già stato da me posto in confronto col fondo di tazza in *Compte-rendu*, *Atlas*, 1869. t. 4, 11.

In un altro ariballo è trattato un altro tema di lotta. quello della gigantomachia.

E, 2 = Ariballo da Atene nel Museo Britannico (E. 701).

Smith, *Catalogue of vases*, III. E, 701; Nicole, op. cit.. figg. 40 e 41.

Artemis con due torcie si slancia contro un gigante di aspetto giovanile; un secondo gigante, pure giovine, a sinistra sta per scagliare un giavelotto.

Visibile è la colleganza. per movimento di scena, con l'ariballo E. 1, ma il disegno è più trasandato in questo secondo esemplare.

[1] Proviene da un luogo vicino al tumulo da cui è uscita l'anfora B. 6.

Temi già trattati su prodotti della serie A s'incontrano anche in alcuni di questi vasetti; ma le composizioni sono ridotte a proporzioni più modeste.

Cito, per esempio, la raccolta simbolica dell'incenso dei vasi A. 18. 42. 43 e la scena complessa di Afrodite su cigno di A, 22: per questi due temi adduco i due esemplari seguenti:

E, 3 = Lekythos a ghianda da Naucratide nel Museo Britannico (E, 721).

Smith in *Naukratis*, II, t. XVI. 20 e *Catalogue of vases*, III, E, 721; Milchhöfer, *Jahrbuch des Instituts*, 1894, pag. 61, n. 21, *f*; Watzinger, *Griechische Holzsarkophage*, pag. 12; Nicole, op. cit., pag. 151, t. VIII. 1; Hauser, *Oesterr. Jahreshefte*, 1909, pag. 97.

Scena della raccolta simbolica dell'incenso; qui è Eros stesso che scende dalla scala tenendo una thymiaterion.

Fig. 12.

E, 4 = Ariballo da Corinto nel Museo di Berlino (n. 2688).

Benndorf, *Griechische und sicilische Vasenbilder*, pp. 75 e segg., t. XXXVII, 3; Dumont, Chaplain e Pottier, *Les céramiques de la Grèce propre*, I, t. 22, 2; Kalkmann, *Jahrbuch des Instituts*, 1886, pp. 239 e segg., t. 11, 1; Böhm, ivi, 1889, pp. 214 e seg.; Milchhöfer, ivi, 1894, pag. 61, n. 29 (fig. 12).

Tra Eros volante con thymiaterion ed un giovane ignudo seduto nel solito schema dei vasi della serie A, è Afrodite su cigno; il mantello della dea spiegato è cosparso di stelle. La dea è qui concepita come *οὐρανία*. Come tale noi abbiamo già incontrato Afrodite, non solo sulla idria A, 22, ma sul frammento A, 23 e sulla pelike A, 35, mentre di molto anteriore, di stile grandioso-severo, è la nota tazza del Museo Britannico [1]. Oltre alla statua di Afrodite del Museo di Boston che già è stata citata in nota a proposito della idria A, 22, si può menzionare un altro monumento, che tuttavia credo anteriore ai vasi suddetti: il rilievo cioè di una teca di

[1] Si veda la ultima riproduzione in Perrot e Chipiez, *Histoire de l'art*, X, t. XX. Come è noto, lo schema di Afrodite su cigno è applicato su monete di Camarina della fine del sec. V, alla ninfa Camarina (Head, *Historia numorum*, 1911, fig. 68).

specchio da Eretria (*Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική*, 1893, t. 15, 1) in cui la dea, stando sul cigno, offre da bere alla sua cavalcatura con una fiala (¹).

Lo schema della rappresentazione di E, 4 è analogo a quello di altri vasi, dell'anfora cioè A, 34, e della idria berlinese edita in *Iahrbuch des Instituts*, 1889, pag. 208, di cui sarà cenno più ampio in seguito. E lo stile di E, 4 non è ancora così trasandato come in E, 2: tanto che mi pare migliore di quello della idria B, 1.

Invece la lekythos a ghianda E, 3, intieramente policroma, da Nauratide mi sembra del tutto analoga alla lekythos a ghianda D, 6 da Abusir: si tratta di due prodotti tardi della ceramica attica, e ciò viene anche comprovato dal loro rinvenimento in necropoli egizie, già proto-ellenistiche.

Accanto all'ariballo berlinese E, 4 si può collocare un secondo, che presenta viva analogia di disegno e di composizione ed in cui si ha una variante del medesimo tema:

E, 5 = Ariballo da Atene.

Stackelberg, *Die Gräber der Hellenen*, t. 36; Benndorf, op. cit., pag. 82; Milchhöfer, op. cit., pag. 61, n. 30.

Tra Eros volante ed un giovane seduto ignudo come in E, 4, è Afrodite ignuda e seduta tratta da una vela tesa e, a quel che pare, da due colombe (²). La dea qui credo che sia concepita come *ποντία*, secondo le credenze orfiche (³).

In ambedue gli ariballi E, 4 e E, 5 è l'elemento mortale nel giovane seduto; sta forse questi a rappresentare il devoto che in onore di Afrodite *οὐρανία* e di Afrodite *ποντία* ha fatto adornare i vasetti, destinati come dono di amore e di nozze alla donna amata?

L'elemento afrodisiaco è comune ad altri di questi vasetti; e non a torto, data la loro destinazione essenzialmente muliebre. Ai concetti di Afrodite celeste e di Afrodite marina che sono racchiusi in E, 4 ed in E, 5 si contrappone il concetto di Afrodite veramente come dea dell'amore e però anche del matrimonio (*γαμοστόλος*).

(¹) È uno specchio a doppio rilievo; l'altro rilievo (*Ἐφημ. ἀρχ.*, ivi, t. 15, 2) esibisce Selene a cavallo sulle onde del mare. Con ragione il Perdrizet (*Bulletin de correspondance hellénique*, 1900, pp. 351 e segg.) giudicò come gemello a questo specchio l'altro, pure a doppio rilievo (Arianna e Dioniso, Eros sulle ginocchia di Afrodite), anche esso da Eretria (*Bull.* citato, t. II); seguo la sua datazione (tuttora secolo V), sebbene il Perdrizet supponga che il materiale della ricca tomba della grande Blisnitza, che ha dato uno di questi specchi a rilievo, debba essere ascritto al sec. V.

(²) Già lo Stackelberg aveva riconosciuto una vela gonfia dal vento nell'oggetto a semicerchio tenuto fermo dalle mani e dai piedi della dea; e aveva espresso la ipotesi che qui fosse la rappresentazione di Afrodite Euploia. Il Benndorf suppose che fosse rappresentata Afrodite dentro una conchiglia: ma nulla, a mio avviso, suffraga questa interpretazione.

(³) Si veda l'inno orfico 55, vv. 4 e segg.:

πάντα γὰρ ἐκ σέθεν ἐστίν . . . . . .
. . . . . *γεννᾷς δὲ τὰ πάντα,*
ὅσσα τ' ἐν οὐρανῷ ἐστι καὶ ἐν γαίῃ πολυκάρπῳ
ἐν πόντου τε βυθῷ . . . . . .

Si cfr. L. Anneo Cornuto, *Ἐπιδρομή*, cap. 24 (Per questi testi si veda Fredrich in *Athenische Mitteilungen*, 1896, pag. 369).

Notiamo invero brevemente alcuni schemi compositivi che hanno una allusione amorosa o nuziale ed in cui l'elemento afrodisiaco fa la sua apparizione o sotto lo aspetto della dea stessa o sotto forma della sua immagine o con la presenza di Eros.

La dea Afrodite apparisce ad una donna, sposa o, meglio, amante; per esempio:

E, 6 = Ariballo da Corinto nel Museo artistico-industriale di Vienna (n. 368). Benndorf, op. cit., t. XXXVIII; Dumont, Chaplain, Pottier, op. cit., I, t. 22, 1; Masner, *Die Sammlung antiker Vasen und Terracotten im oesterreichischen Museum*, 1892, n. 368; Milchhöfer, op. cit., pag. 62, n. 35 (fig. 13).

Fig. 13.

Ad una donna, che si acconcia i capelli allo specchio, appare Afrodite sulle spalle di Eros. Tutte le figure sono policrome ed hanno ricca doratura; l'esecuzione è negligente.

Gli sposi novelli rendono grazie e fanno offerte al simulacro della dea [1]: intercessore presso Afrodite è Eros. Esempî:

E, 7 = Ariballo da Megara, nell'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 1563, *a*) [2]. *Compte-rendu*, *Atlas*, 1865, pp. 102 e 109; Reinach, *Répertoire des vases*, I, pag. 54; Milchhöfer, op. cit., pag. 62, n. 34.

[1] Si veda, pel ringraziamento ad Afrodite dopo le nozze, Brückner in *Athenische Mitteilungen*, XXXII, 1907, pp. 115 e segg. Concetto eguale è espresso nei seguenti due vasi « midiaci » editi dal Brückner, sebbene ivi sia non già il simulacro, ma la figura stessa della dea: idria di Atene (*Ath. Mitt.* citati, t. IX); ariballo del Museo britannico (E, 698: Jahn, *Ueber bemalte Vasen mit Goldschmuck*, t. II, 1; *Ath. Mitt.* citati, fig. 8). Pei vasi del secolo IV cito la pelike A, 28.

[2] Proviene da una tomba di Megara che ha pure offerto una teca di specchio a rilievo.

Lo sposo è sotto l'ovvio aspetto del giovane nudo e seduto; la sposa, pure seduta, ha solo lo himation che le lascia scoperto il petto.

E, 8 = Ariballo del Louvre.

Fröhner, *Choix de vases grecs inédits de la collection du prince Napoléon*, 1867, t. VII, 1.

Qui, oltre al simulacro di Afrodite, è un'ara su cui è seduta la sposa con accanto, curvo su di lei, Eros; lo sposo, giovine, è pure seduto.

Talora manca il simulacro di Afrodite, ma l'azione di offerta è resa chiara dall'Eros che reca i doni degli sposi. Esempî:

E, 9 = Ariballo dall'Acarnania già della collezione Rampin.

Revue archéologique, 1875, II, t. 19, pag. 73 (Collignon); Milchhöfer, op. cit., pag. 62, n. 35.

Anche qui gli sposi sono seduti e sotto l'aspetto simile a quello in E, 7 e E, 8; ad indicare l'ambiente della dea è, oltre ad Eros, l'animale a lui sacro, la colomba.

E, 10 = Ariballo da Corinto, già a Corinto.

Benndorf, op. cit., t. XXXVI, 2.

Qui gli sposi sono stanti, nè manca l'animale sacro alla dea, un cigno. La policromia si estende all'Eros e alla sposa.

Talora manca l'efebo ed è una donna, assistita da una sua compagna, che fa le offerte o si rivolge ad Eros per Afrodite. In tale caso può esprimersi anche la ipotesi che non si tratti di un atto di ringraziamento di una sposa pel matrimonio compiuto, ma piuttosto della prece di un'amante affinchè i suoi desiderî possano essere compiuti; viene per questo alla mente la passionale invocazione di Saffo. Esempio:

E, 11 = Lekythos ariballesca da Taman nell'Eremitaggio di Pietrogrado.

Compte-rendu, Atlas, 1870-71, t. VI, 2; Reinach, *Répertoire des vases*, I, pag. 36.

La sposa (o, meglio, l'amante) è seduta a destra e tiene il gomito sinistro appoggiato ad un timpano, il quale strumento, come vedremo, appare non di rado in scene erotiche di vasi tardi. Eros è seduto con una colomba sulla sinistra; accanto è un arboscello, il quale è di frequente rappresentato su questi tardi vasetti; la donna stante a sinistra, per l'apertura laterale del peplo, rammenta la ancella di Elena sulla idria A, 12.

Ma anche non con una compagna sola, ma con due la donna rivolge le preci; e, nel seguente esempio, non uno, ma due sono gli Eroti:

E, 12 = Ariballo da Atene, nel Museo Britannico (E, 705).

Smith, *Catalogue of vases*, III, E, 705; Nicole, op. cit., fig. 39, pag. 139 e seg.

La sposa o l'amante sta ginocchioni tra due Eroti e tra due compagne sedute, e tiene nelle mani una collana a chicchi d'oro. È un ariballo di disegno facile e negligente, specialmente nel rendimento dei due Eroti ricoperti di bianco.

Ma talora Eros non ha esaudito le preci; ne segue la vendetta; nell'esempio che adduco, il povero Eros viene spennacchiato da due donne.

E, 13 = Lekythos ariballesca da Atene, nel Museo artistico-industriale di Vienna (n. 370).

Masner, op. cit., n. 370, fig. 32; Milchhöfer, op. cit., pag. 62, n. 33.

È un vasetto pienamente policromo; perchè non solo Eros, ma anche le due donne hanno una ricopritura di colori. È di sciatta esecuzione ed è certo uno dei più recenti esemplari della serie.

Ritorna invece qualchevolta il simulacro della dea oppure una erma a cui l'Eros o si avvicina con le offerte o annoda una tenia [1]; è probabile che pure qui l'allusione della preghiera non sia nuziale, ma amorosa. Esempî:

E. 14 = Ariballo dalla necropoli di Abusir, nel Museo di Berlino [2].

Watzinger, *Griechische Holzsarkophage*, pag. 10, t. II, 2.

Eros reca, volando, le offerte ad un idolo femminile; a destra è seduta la donna che, analogamente alla donna su E, 11, tiene un timpano.

Anche questo vasetto, come il precedente E, 13, è completamente policromo ed inoltre ha una ricca doratura. Certo questi ariballi e queste lekythoi completamente policrome (D, 5; E, 3; E, 6; E, 13; E, 14) sono da annoverare tra gli ultimi prodotti della ceramica attica.

E, 15 = Lekythos ariballesca da Atene, nel Museo Nazionale di Atene (n. 1946).

Heydemann, *Griechische Vasenbilder*, t. I, 3, n. 3; Benndorf, op. cit., t. XXXI, 5, pag. 60; Dumont, Chaplain, Pottier, op. cit., pag. 62, n. 33; Collignon e Couve, *Catalogue* ecc., n. 1946.

È una offerta ad una erma per parte di una donna, col mezzo di Eros.

E, 16 = Lekythos ariballesca da Atene, nel Museo Nazionale di Atene (n. 1950).

Dumont, Chaplain, Pottier, op. cit., t. XXI, 4; Milchhöfer, op. cit., pag. 62, n. 33; Collignon e Couve, *Catalogue* ecc., n. 1950.

La donna, seduta nell'ovvio schema del viso in direzione inversa del corpo, osserva Eros che annoda un nastro attorno ad una erma.

Ma più frequente è lo schema della donna isolata e seduta, con Eros accanto [3]; quasi sempre Eros è a sinistra e la donna a destra e per lo più Eros è ginocchioni e la donna ha il solito motivo, di essere cioè seduta a destra e di rivolgere a sinistra il viso. Chiaramente in questi vasetti è espressa una attiva conversazione tra la donna e l'Eros.

[1] Il motivo dell'Eros che si avvicina ad un'erma è anche negli specchi contemporanei: nella superficie incisa dello specchio di Corinto al Louvre (*Bulletin de correspondance hellénique*, 1885, t. 9) un Eros sta per incoronare una erma itifallica barbuta. Il Collignon (ivi, pag. 251) istituì già il confronto con la lekythos ariballesca E, 15.

[2] Questo ariballo proviene dalla tomba 2ª della necropoli, che, oltre al sarcofago ad arca (Watzinger, pag. 25, n. 1, figg. 27-32), conteneva, fuori del sarcofago, tre alabastri di marmo e due ariballi (E, 14 ed un esemplare adorno solo di palmetta) e residui di un paio di scarpe di cuoio; dentro il sarcofago, una cassetta pel belletto con cinque scatoline ed una punta bronzea, residui di sandali ai piedi (si veda Watzinger, pag. 2).

[3] Un concetto analogo è insito nel rilievo di teca di specchio dalla ricchissima tomba della grande Blisnitza, ove Eros è accarezzato ed abbracciato da una donna seduta (*Compte-rendu, Atlas*, (1865, t. V, 1; Daremberg, Saglio, Pottier, I, fig. 2171; Reinach S., *Répertoire de reliefs*, III, pag. 482, 1). Si cfr. anche il rilievo di teca di specchio da Creta con Eros adolescente stante accanto ad una donna seduta (*Gazette archéologique*, 1876, t. 27). In ambedue i casi la donna è stata denominata, ma non mi pare con tutta sicurezza, Afrodite.

Talora tra i due personaggi è un animale afrodisiaco, un palmipede. Esempî:

E. 17 = Ariballo dalla Beozia, già della collezione Rampin.

Revue archéologique, 1875, II, t. 18, pag. 2 e seg. (Collignon); Milchhöfer, op. cit., pag. 62, n. 35.

E. 18 = Ariballo del Louvre.

Fröhner, op. cit., t. VII, 2.

Ma, più spesso, in mezzo all'Eros e alla donna è una pianticella. Esempî:

E. 19 = Ariballo da Taman nell'Eremitaggio di Pietrogrado.

Compte-rendu, Atlas, 1870-71, t. VI, 4; Reinach S., *Répertoire des vases*, I, pag. 36; Milchhöfer, op. cit., pag. 62, n. 37.

Eros qui arreca un timpano.

E. 20 = Ariballo da Taman, nell'Eremitaggio di Pietrogrado.

Compte-rendu, Atlas, 1870-71, t. VI, 5; Reinach S., I, pag. 36; Milchhöfer, op. cit., pag. 62, n. 37.

E. 21 = Ariballo da Kertsch, nell'Eremitaggio di Pietrogrado.

Compte rendu, Atlas, 1870-71, t. VI, 3; Reinach S., I, pag. 36; Milchhöfer, op. cit., pag. 62, n. 37.

E. 22 = Ariballo da Potenza nel Museo di Berlino (n. 2694).

Archäologische Zeitung, 1879, t. VI, 2; Reinach S., I, pag. 425; Milchhöfer, op. cit., pag. 61, n. 31.

E. 23 = Ariballo da Corinto, nel Museo di Berlino (n. 2693, già coll. Sabouroff).

Furtwängler, *Sammlung Sabouroff*, t. LXII, 1; Milchhöfer, op. cit., pag. 62, n. 35.

Nell'esemplare seguente, invece, Eros e la donna depongono corone, come offerta, su di un'altura (un'ara?).

E. 24 = da Corinto, nel Museo artistico-industriale di Vienna (n. 369).

Benndorf, op. cit., t. XXXI, 3; Masner, op. cit., pag. 62, n. 35.

La donna è qui accosciata; Eros è stante.

La esecuzione di questo ariballo è superiore alla maggioranza degli esemplari della serie.

Infine, ma assai più raramente, alla donna è sostituito un uomo: e nell'esempio che qui adduco, come nell'ariballo A. 13, quest'uomo è sotto l'aspetto di Paride, vestito cioè alla orientale.

E. 25 = da Corinto, già della collez. Bertrand.

Revue archéologique, 1863, I, pag. 1 e segg., t. I (De Witte); Milchhöfer, op. cit., pag. 62, n. 35.

§ 4.

Nella produzione ceramica attica del sec. IV, di carattere inferiore per disegno e per composizione, sono tutt'altro che rari i vasi in cui appariscono le figure dell'orientale o dell'Arimaspe e del grifone. A capo di tale produzione negligente si colloca tuttavia un vaso, assai noto, in cui si riuniscono, come nella idria A. 33, la

tecnica a rilievo e quella a disegno ed in cui egregia è ancora la espressione artistica, specialmente per ciò che riguarda le figure rilevate; questo vaso è l'ariballo di Xenophantos.

Ariballo da Kertsch, nell'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 1790) (1).

Antiquités du Bosphore, ed. S Reinach, t. 45 e 46 pp. 97 e segg. (si veda ivi la bibliografia anteriore). Per la bibliografia ulteriore aggiungo: Reinach S., *Répertoire des vases*, I. pag. 23; id., *Monuments et Mémoires Piot*, X. pag. 42; Milchhöfer, op. cit., pag. 62, n. 39; Furtwängler, in Furtwängler e Reichhold, ser. II. pag. 210, n. 4 (sec. IV per la forma della palmetta); Ducati, in *Memorie della R. Accad. dei Lincei*, 1908, pag. 162; Homolle in *Bulletin de correspondance hellénique*, 1908, pag. 219, n. 1; Minns, *Scythians and Greeks*, 1913, fig. 249, pag. 343 (fig. 14).

Sotto la zona con la firma *Ξενόφαντος ἐποίησεν Ἀθηναῖος*) vi è una zona a rilievo con due gruppi desunti da una centauromachia (centauro contro due Greci) e da una gigantomachia (Athena ed Herakles contro un gigante) e col gruppo, ripetuto tre volte, di Nike su biga con un arciere.

La rappresentazione attorno al ventre dell'ariballo, come al solito nelle scene elleniche di lotta, è divisa in gruppi, che sono sei di numero ed in cui tutti i personaggi sono vestiti all'orientale. I due gruppi centrali e principali sono tra un albero di palma ed una colonna di acanto con sopra un tripode a destra:

a) Gruppo di *Ἀβροκόμας* che, su di una biga, sta per trafiggere un cignale.

b) Gruppo di *Δαρεῖος* che, a cavallo, sta per trafiggere un cervo.

A destra seguono i seguenti gruppi:

c) Un leone cornuto ed alato è attaccato da *Σεισάμης* con una lancia e da due personaggi anonimi con un'ascia e con un arco.

d) Un cignale è attaccato da un cane, da *Εὐρύαλος* e da *Κλύτιος* con giavelotti e da un terzo personaggio ora scomparso.

A sinistra seguono gli ultimi due gruppi:

e) Un grifone è attaccato da *Ἀτράμις* con un'ascia e da un secondo personaggio con lancia; dietro il gruppo s'innalza una seconda colonna di acanto con un tripode in cima.

f) Un cane è tenuto al guinzaglio da un giovane tra due personaggi barbuti armati di ascia, di cui quello a destra ha il nome di *Κῦρος*.

È da notare che la tecnica a disegno si restringe a soli cinque personaggi: due a sinistra e tre a destra.

Riassumendo tre bestie selvaggie, un cervo e due cignali, e due esseri favolosi, un leone cornuto ed alato ed un grifone, sono cacciati da questi personaggi, i cui nomi, come i vestiti ed anche parzialmente le armi (l'ascia *σάγαρις*), rivelano, in maggioranza, un pretto carattere orientale e specificatamente persiano; Dario e Ciro poi alludono in modo del tutto chiaro ad ambiente regale.

Invero Xenophantos ha verisimilmente connesso e fuso insieme elementi desunti dal mondo persiano, una caccia regale in un *πάραδεισος*, ed elementi desunti da un

(1) Fu trovato nel 1836 a 1 chilometro e mezzo da Kertsch, dentro una tomba in mattoni di inumato.

Fig. 11

mondo fantastico, poichè il grifone ed il leone cornuto ed alato alludono agli Arimaspi della leggenda. Ed il luogo di questa caccia multipla, con caratteri tanto diversi fusi insieme, è indicato chiaramente dalla palma, dagli arboscelli di alloro, dalle colonne di acanto coi tripodi sopra (1), come un luogo sacro ad Apollo.

È certo qui una incoerenza di rappresentazione, alla quale potrà essere stato spinto Xenophanthos anche dall'ambiente in cui egli avrà eseguito l'ariballo a noi pervenuto. Questo ambiente invero sarebbe non già la città di Atene: ma, come è già stato da altri osservato, potrebbe essere Panticapeo. Oltre al tenore della firma che ha indotto a tale ipotesi, altri indizii sarebbero, a mio avviso, la intrusione, nella caccia orientale, delle figure del grifone e del leone alato e cornuto e l'accenno al culto apollineo.

In Panticapeo, colonia milesia (2), il culto di Apollo, del dio della madre patria, doveva godere di grande, esteso favore (3), tanto più se si osserva che nella monetazione di Panticapeo, il cui nome primitivo era forse Apollonia, appare la testa del giovine dio (4). Nè si debbono dimenticare gli strettissimi rapporti che col dio Apollo ha la figura del grifone, la quale, come più innanzi avremo campo di meglio accentuare, tanto frequentemente s'incontra rappresentata nei monumenti usciti dal suolo di Panticapeo e di tutto il Bosforo cimmerio.

Le leggende relative alla lotta che coi grifoni, e però anche coi leoni cornuti ed alati guardiani dell'oro, sosteneva il popolo favoloso degli Arimaspi, formavano il contenuto degli *Ἀριμάσπεια*, di cui era detto autore il taumaturgo Aristeas (5). Secondo verisimiglianza, questi *Ἀριμάσπεια* erano di origine asiatica del sec. VI, con-

(1) Rammento per le colonne di acanto quella del santuario delfico e le altre espresse su altri monumenti raccolti dallo Homolle ad illustrazione dell'esemplare di Delfi (*Bulletin de correspondance hellénique*, 1808, pp. 219 e segg.); si aggiungano i monumenti citati dal Nicole (*Supplément* al *Catalogue des vases peints du Musée National d'Athènes*, n. 1123). Per la colonna di acanto si veda ora quanto ho scritto in *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei*, 1915, pp. 16 e segg.

(2) Si veda Minns, *Scythians and Greeks*, pp. 569 e seg.

(3) Per Apollo *Ἰητρός* a Panticapeo si veda Latyschew, *Inscriptiones antiquae oris septentrionalis Ponti Euxini*, II, 6, 10, 15. Pel mese di Apollaios si veda Latyschew, ivi, II, 33. Due iscrizioni sono riprodotte in Minns, op. cit., pag. 651, n. 27 e pag. 653, n. 35. Si cfr. Farnell, *Cults of greek States*, IV, pag. 233 e pag. 409, e Minns, op. cit., pag. 616.

(4) Head, *Historia numorum*, pp. 280 e seg. Si cfr. Minns, op. cit., pag. 628, t. V, 24-27. Per la ipotesi del nome primitivo Apollonia si veda Minns, op. cit., pag. 569, n. 10 e pag. 616.

(5) Si vedano gli articoli di Wernicke, *Arimaspoi*, e di Bethe, *Aristeas*, in Pauly-Wissowa, II, pp. 826 e seg. e pp. 876 e segg., ove sono raccolte le varie fonti; al secondo è sfuggito l'importantissimo passo del Prometeo eschileo, vv. 802 e segg. Secondo Tomaschek (presso Wernicke e *Sitzungsberichte der Akademie*, Wien, 1888, pp. 715 e segg.), gli Arimaspi sarebbero gli Unni (così anche Minns, op. cit., pp. 112 e sngg.) e la origine della leggenda dell'oro sarebbe in Baktra. Il loro carattere di abitatori delle steppe e di cavalieri sarebbe, a mio avviso, comprovato dalle rappresentazioni di due rhyta, in cui un grifone azzanna il cavallo di un Arimaspe (1°, all'Eremitaggio, n. 470, *Compte-rendu*, pag. 162, pag 68; 2°, alla Biblioteca Nazionale di Parigi, Milliet e Giraudon, *Vases peints de la Bibliothèque nationale*, t. 123, F). Questi Arimaspi, che nell'arte greca assumono il costume orientale o scitico con le caratteristiche braghe potrebbero anche rientrare in quelle popolazioni indo-europee poste al di là delio Jassarte, parlanti le lingue di cui da poco tempo si è potuto desumere notizia certa, tra le quali è la cosiddetta lingua *tocarica* (si veda da ultimo Feist in *Scientia*, XIV, 1913, pp. 312 e segg.).

tenendo accenni alla invasione dei Cimmerii in Asia; e poichè strette erano le relazioni tra l'Asia minore, e specialmente Mileto, e le colonie del Ponto Eussino, così popolari dovevano essere questi canti e le leggende, che ne costituivano il contenuto, in special modo a Panticapeo (1).

Ma tale popolarità si deve estendere anche ad Atene, alla cui arte del resto appartiene l'ariballo di Xenophantos, fin dalla metà del sec. V, per la introduzione dei grifoni fatta da Fidia nell'elmo della sua parthenos (2).

Nelle regioni lontane della Scizia e degli Urali e dei più remoti monti Altai giaceva in grande quantità quell'oro, che si credeva custodito gelosamente dai grifoni e strappato a grande fatica ad essi dagli Arimaspi e che, attraverso varî passaggi di popoli, giungeva, per maggior parte, agli sbocchi delle colonie greche del Ponto Eussino.

Quivi, di tale abbondanza del prezioso metallo, oltre alla inesauribile congerie di oggetti aurei decorati che sono venuti e vengono ancora alla luce nella Russia Meridionale, fa fede per Panticapeo il peso eccessivo di gr. 9.072, che in questa città ebbe lo statere aureo (3).

Nell'epos di Aristeas gli Arimaspi sarebbero stati rappresentati monocoli, poichè foggiati sul modello dei Ciclopi omerici; ma nell'arte ellenica essi ci appaiono come esseri normali e, siccome rientrano nel mondo del lontano oriente e del lontano settentrione, così sono rappresentati come i popoli della Persia o della Scizia, come le orientali Amazzoni, cioè bracati con la tunica stretta alla cintura e con la tiara. Onde è che questi Arimaspi, nei tardi vasi, essendo rappresentati imberbi, sono stati per lo più scambiati, come vedremo, per Amazzoni.

Frequentissima, come sopra ho detto, è la figura del grifone nei monumenti usciti dal suolo del Bosforo Cimmerio; tra i più noti e significanti menziono i seguenti (4):

I. Il cervo aureo da Koul-Oba con le figure di un grifone, di una lepre, di un cane e di un leone (5).

II. Il kalathos aureo dalla tomba della cosiddetta sacerdotessa di Demeter, da Taman (6): cinque Arimaspi, in costume orientale, sono in lotta, ciascuno con

(1) Si noti la frequenza della figura del grifone nelle monete arcaiche di elettro e di argento dell'Asia Minore (Babelon, *Traité des monnaies grecques et romaines*, 2e partie, I, 1907, pp. 314 e segg.). È da notarsi che un grifone è sulle monete arcaiche di Teos, da cui uscì la colonia di Fanagoria (si cfr. Furtwängler, *Der Goldfund von Vettersfelde*, 1883, pag. 28 = *Kleine Schriften*, I, pag. 493).

(2) Si cfr. ciò che dice Pausania (I, 24, 6) e che costituisce uno dei testi di non scarso valore relativi agli Arimaspi.

(3) Si veda Head, op. cit., pag. 281. Sulla abbondanza dell'oro nella Scizia si veda Minns, op. cit., pp. 440 e seg.

(4) Molto materiale archeologico sulla figura del grifone raccolse con la sua mirabile erudizione lo Stephani in *Compte-rendu*, 1864, pp. 50 e segg. Fondamentali sono poi gli articoli del Furtwängler, *Gryps*, in *Roschers Lexikon*, I, pp. 1742 e segg., e dello Ziegler, *Gryps*, in Pauly-Wissowa, *Real-Enziclopädie*, VII, pp. 1902 e segg.

(5) *Antiquités du Bosphore*, t. 26, 1; Friederichs e Wolters, n. 1338; Furtwängler, *Der Goldfund von Vettersfelde*, pag. 17 = *Kleine Schriften*, I, pag. 482 (metà del sec. V).

(6) *Compte-rendu, Atlas*, 1865, t. I, 1-3; Kondakoff e Tolstoi, *Antiquités de la Russie méridionale*, ed. Reinach S., pag. 53; Reinach S., *Répertoire de réliefs*, III, pag. 500, 2, 3; si cfr. Minns, op. cit, pp. 391 e seg.

un grifone, mentre un sesto è alle prese con due grifoni; qui gli Arimaspi, e non Sciti, come è stato creduto, sono imberbi.

III. Varî oggetti provenienti dal tumulo di Koul-Oba: un monile aureo (1), un fodero di arma in lamina aurea (2), un vaso di argento (3); i grifoni sono rappresentati in lotta con bestie selvaggie.

IV. Varî oggetti dal tumulo di Tchertomlisk (Nicopol): il celebre vaso di argento con scene della vita degli Sciti nelle steppe (4), il gorytos aureo assai noto (5), un fodero di arma in lamina aurea (6), delle tenie auree (7); anche qui i grifoni sono esibiti in lotta con bestie selvagge.

V. Alcune gemme (come il cristallo di rocca in *Antiquités du Bosphore*, pag. 138 e l'agata in *Compte-rendu, Atlas*, 1861, t. VI, 9 e Minns, op. cit., fig. 298) con figure isolate di grifoni.

VI. Alcune figurazioni o applicate o rilevate o dipinte in sarcofagi lignei. Esempî: *Antiquités du Bosphore*, t. LXX, 10, t. LXXXIII, t. LXXXIV, 2; *Compte-rendu, Atlas*, 1865, t. VI, 4; Watzinger, op. cit., pag. 37, fig. 65 = Minns, op. cit., fig. 234.

Nel vaso di Tchertomlisk (Nicopol) il Winter ha riconosciuto un prodotto di arte jonica (8): e però, per la figura del grifone, saremmo ricondotti all'Asia, come all'Asia ci ricondurrebbero i canti di Aristeas. Ma giustamente osserva il Winter che l'autore del vaso di Nicopol doveva essere un immigrato nel Bosforo Cimmerio, come l'ateniese Xenophantos; e, in realtà, non solo questo insigne vaso, ma tutte le altre oreficerie ed argenterie figurate che sopra ho citato, hanno tutte un carattere locale, alla cui manifestazione contribuiscono anche le figure dei mostruosi custodi dell'oro. Ma specialmente il kalathos aureo di Taman è per noi prezioso nello studio dell'ariballo di Xenophantos, perchè in esso pure è rappresentata la lotta con gli Arimaspi. Veramente, questa lotta non è già una novità dell'arte del sec. IV o, se vogliamo, a causa dei due rhyta citati dell'Eremitaggio e della Biblioteca Nazionale

(1) *Antiquités du Bosphore*, t. XIII, 2; Minns, op. cit., fig. 91.

(2) Kondakoff e Tolstoi, op. cit., pag. 307; *Antiquités du Bosphore*, t. 26, 2; Reinach S., op. cit., III, pag. 497, 2.

(3) *Antiquités du Bosphore*, t. 34, 3, 4; Reinach S., op. cit., III, pag. 506; Minns, op. cit., fig. 91.

(4) Kondakoff e Tolstoi, op. cit., pp. 296 e seg.; *Compte-rendu, Atlas*, 1864, t. I-III; Reinach S., op. cit., III, pag. 499; Minns, op. cit., figg. 46-47. Coi grifoni qui rappresentati sono stati messi a confronto i grifoni che adornano una oinochoe di argento da Taranto, del Museo di Trieste (Puschi in *Oesterr. Jahreshefte*, V, 1902, pag. 116, figg. 28-30).

(5) Kondakoff e Tolstoi, op. cit., pag. 303; *Compte-rendu, Atlas*, 1864, t. IV; *Wiener Vorlegeblätter, S. B*, t. 10, 1; Robert, *Die Nekyia des Polygnot*, 1892, pag. 38; *Revue archéologique*, 1896, II, t. 14; Reinach S., III, pag. 497, 1; Minns, op. cit., fig. 53 e fig. 206.

(6) *Compte-rendu, Atlas*, 1864, t. V; Kondakoff e Tolstoi, op. cit., pag. 305; Reinach S., op. cit., III, pag. 497, 3; Minns, op. cit., fig. 53 e fig. 207.

(7) Kondakoff e Tolstoi, op. cit., pag. 309; Reinach S., op. cit., III, pag. 508, 1, 2.

(8) *Oesterreichische Jahreshefte*, 1902, pp. 127 e seg.; il Winter cita i due grifoni su di un timpano del sarcofago licio di Sidone (Hamdy-bey e Reinach T., *Une nécropole royale à Sidon*, 1892, t. 15; Reinach S., *Répertoire de reliefs*, I, pag. 410; Winter, *Kunstgeschichte in Bildern*, pag. 261, 3).

di Parigi (1). dell'arte del sec. V: anche qui, come in altri casi, abbiamo il precedente nell'arte pre-ellenica; cito il rilievo di manico di specchio in avorio da Enkomi in cui è già esibita la lotta tra un uomo e un grifone (2).

Oltre al grifone, appare nell'ariballo di Xenophantos un essere molto analogo: il leone cornuto ed alato Nel quale mostro è da riconoscere come caratterizzato quell'ambiente bosforano in cui dovette essere eseguito l'ariballo dal ceramografo ateniese.

Invero esso mostro è del tutto analogo al leone alato e cornuto su stateri aurei di Panticapeo della prima metà del sec. IV, in cui pure la testa, che reca nella bocca un giavelotto, è esibita di quasi pieno prospetto (3). Per l'ambiente bosforano possiamo ora citare due altri insigni monumenti in cui ricorre il mostro leonino con le corna: cioè un vaso di argento ed il rivestimento argenteo-dorato di un gorytos da Solokha (4). Questi due pregevolissimi lavori di toreutica, rinvenuti in un tumulo presso le cateratte del Dnieper in piena Scizia, insieme cogli altri oggetti preziosi usciti dal tumulo stesso, debbono riferirsi alle medesime officine d'onde sono usciti i noti lavori di Kertsch e di Nicopol, e sono pure da collocarsi nella prima metà del sec. IV (5). Non è perciò da stupirsi se nei due cimeli di Solokha appaia di nuovo il mostro leonino peculiare di Panticapeo.

In realtà, tuttavia, nel vaso il mostro è femminile ed è privo di ali; la scena, in cui quattro cavalieri vestiti alla scitica, assistiti da cani, sono alle prese con la leonessa cornuta e con un leone, rammenta la scena di caccia dell'ariballo di Xenophantos: vi è analogia di motivi e di stile, vi sono gli stessi accenti di arte. Nel gorytos, invece, i due leoni cornuti rappresentati sono forniti di ali.

Del resto la figura mostruosa del leone alato, che pare propria di Panticapeo, esercita la sua attrattiva non solo sul ceramografo ateniese Xenophantos, ma su altri ceramografi; essa infatti è su di una pelike del sec. IV dalla Cirenaica, ora nella Biblioteca Nazionale di Parigi (6).

(1) Strette sono le analogie con l'ariballo cumano (ultima edizione in *Monumenti dei Lincei*, vol. XXII, *Atlante*, t. LXXXVI-LXXXVII) che si dovrebbe collocare all'inizio dell'ultimo quarto del sec. V; si veda nel cap. III, § 1.

(2) Murray, *Excavations in Cyprus*, t. II; Poulsen in *Jahrbuch des Instituts*, 1911, pp. 223 e seg., fig. 8. Il Poulsen osserva che nel mondo precellenico, per tale rappresentazione, il manico da Enkomi costituisce un *unicum*; fa giustamente il confronto con un rilievo di analogo contenuto da Nimrud (fig. 10); osserva che la Caldea è il paese di origine, la Siria il paese di sviluppo del rilievo; ascrive infine la tomba 58 di Enkomi, che conteneva il manico di avorio, agli ultimi tempi della civiltà pre-ellenica, anche perchè ha offerto, oltre a due coltelli di ferro, un tripode bronzeo minuscolo, analogo a quello maggiore trovato in una tomba del Dipylon (*Athenische Mitteilungen*, XVIII, 1893, t. XIV); si cfr. Poulsen, *Der Orient und die frühgriechische Kunst*, pp. 48 e seg.

(3) Head, op. cit., pag. 281, fig. 188; *A Catalogue of the greek coins in the British Museum, The Tauric Chersonese* ecc., 1877, pag. 4, nn. 1-4.

(4) *Archäologischer Anzeiger*, 1914, pp. 260 e seg., figg. 90-91 e figg. 102-103 (Pharmakowsky); *Revue archéologique*, 1914, XXIII, pp. 164 e seg. (Polovtsoff), fig. 12, tt. III-VIII e t. X. La tiara aurea del fiume Kuban (*Compte-rendu*, 1895, pag. 28, fig. 43; Minns, op. cit., fig. 11) con leoni cornuti ed alati è certo di età seriore.

(5) Non approvo le osservazioni cronologiche per tutti questi oggetti aurei espresse dal Pharmakowsky (*Arch. Anzeiger*, 1914, pp. 285 e seg.).

(6) De Ridder, *Catalogue des vases peints de la Bibliothèque nationale de Paris*, n. 408,

Questa pelike ben manifesta la incoerente stilizzazione a cui pervengono i tardi lavoratori del Ceramico; due Arimaspi, e non già due Amazzoni come asserisce il De Ridder, a cavallo di due grifoni, disposti simmetricamente, brandiscono ciascuno un giavelotto contro un mostro che, esibito di fronte bizzarramente, in modo da ricordare gli strani parti della fantastica arte pre-ellenica, è composto dalla unione di due corpi che si riuniscono in una sola testa leonina cornuta. Soccorre, a tal proposito, a mio avviso, il confronto con una giaspide pre-ellenica uscita da una tomba a camera di Micene (1), in cui pure due leoni alati hanno un unico capo cornuto.

Questa giaspide ci addita una delle vie per cui sarebbe pervenuto all'arte ellenica del sec. IV questo tipo di mostro, perchè, pur non negando la grande importanza che il leone cornuto o grifo-leone ha nell'arte persiana (2) e gl'influssi esercitati dal tipo persiano nel mondo ellenico, non possiamo tuttavia detrarre valore alla testimonianza della suddetta gemma.

Origine comune pel mostro dell'arte pre-ellenica e pel mostro dell'arte persiana si dovrebbe riconoscere nel mondo mesopotamico (3); attraverso poi la civiltà jonica e per discendenza dai prodotti pre ellenici e per influsso dei monumenti persiani, il tipo del leone cornuto potrà essere giunto alle regioni bosforane colonizzate appunto da Jonii.

Non più leoni, ma pantere alate e cornute s'incontrano talora nei prodotti ceramici apuli, e precisamente sul collo di anfore a volute disposte simmetricamente ai lati di una testa tra foglie, fiori, viticci (4). E nell'arte ellenistico-romana permane il tipo del leone-grifone: cito il rilievo del sedile del sacerdote di Dioniso Eleuthereus al teatro di Dioniso in Atene col duplice gruppo dell'Arimaspe inginocchiato contro un leone cornuto ed alato (5); e cito il tipo di fregio in terracotta in cui due Arimaspi abbeverano due leoni alati e non già cornuti, ma crestati (6).

---

t. XVI. Il De Ridder, oltre all'ariballo di Xenophantos, cita l'askos del Museo Britannico (*Catalogue of vases*, IV, G 80, fig. 30), ove un mostro a testa di grifo-leone tiene le zampe su due protomî di grifone.

(1) *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική*, 1888, t. 10, 30; Furtwängler. *Die antiken Gemmen*, t. III 24.

(2) Si veda Ziegler, op. cit., pag. 1929; per lo Ziegler il tipo di leone cornuto ellenico sarebbe di esclusiva derivazione dall'arte persiana. In realtà io credo che a quest'arte risalga lo schema araldico dell'uomo con lungo abito e mitra in testa, tra due leoni cornuti alati rampanti, su di un rilievo del Museo di Atene (*Bulletin de corr. hél.*, 1881, t. I; Svoronos, *Das Athener National-Museum*, t. CXIII, n. 1487; Reinach S., *Répertoire de reliefs*, II, pag. 423, 1, 2). Si confronti il rilievo notissimo del palazzo n. 3 di Persepoli (Perrot e Chipiez, *Histoire de l'art*, V, fig. 352). Lo schema, come si sa, risale alle serie di lotte di Gilgamesc dell'arte assiro-babilonese.

(3) Si veda Ziegler, op. cit., pp. 1909 e seg.

(4) Si veda, p. es., l'anfora dell'Eremitaggio (n. 406, *Bullettino napolitano*, nuova serie III, t. 5: qui la testa posta nel mezzo è quella di un Arimaspe) e l'anfora pure dell'Eremitaggio (n. 1439, *Compte-rendu*, 1865, pag. 5 e pag. 34).

(5) *Revue archéologique*, 1862, II, t. 20; Friederichs e Wolters, *Die Gipsabgüsse*, n. 2150; Dörpfeld e Reisch, *Das griechische Theater*, pag. 46; Reinach S., *Répertoire de reliefs*, II, pag. 425.

(6) Campana, *Opere in plastica*, t. 79; von Rohden e Winnefeld, *Architektonische römische Tonreliefs*, pag. 129; Reinach S., op. cit., II, pag. 285, 1.

Il De Luynes [1] ravvisava nel giovine Dario, rappresentato nel mezzo dell'ariballo di Xenophantos, il figlio di Artaserse Mnemone. Con tale identificazione si potrebbe pervenire ad una datazione abbastanza precisa pel vaso, poichè, essendo Dario nato circa il 412 [2], il vaso, data la figura giovanile di Dario, verrebbe a collocarsi nel decennio tra il 390 ed il 380; ma tale identificazione è puramente ipotetica.

È vero che Xenophantos ha voluto alludere all'ambiente persiano, e precisamente a quell'ambiente, di cui un ricordo recente e vivo si poteva avere in tutta la Grecia in seguito alla memoranda ritirata dei diecimila; ed infatti, oltre a Dario, alludono alla corte di Artaserse Mnemone e il nome di Ciro dato ad un personaggio barbuto, ed il nome di Abrokomas dato al cacciatore su biga. Ciro sarebbe il famoso fratello del gran re, a lui ribelle; Abrokomas sarebbe il noto satrapo arrivato troppo tardi sul campo di battaglia di Cunassa.

Ma, come appare, assurda sarebbe la stretta vicinanza, sull'ariballo, di Ciro morto nel 401 e di Dario, che è qui rappresentato come un giovane, mentre, per la vicinanza dello zio, dovrebbe avere l'aspetto di un fanciullo nemmeno decenne.

E però queste identificazioni debbono essere ritenute come prive di ogni base; ed appare adunque chiaro che Xenophantos, nel designare alcuni dei cacciatori con nomi assai noti dell'ambiente regio persiano, non ha avuto che l'intenzione di aggiungere interesse alla scena da lui espressa.

Mentre due altri orientali hanno i nomi greci di Clitio e di Eurialo, ad altri due sono stati imposti dei nomi che ci richiamano, come i suddetti tre nomi persiani, al mondo orientale. Atramis rammenta Adramis e però la città di Adramita (odierna Hadramaut), che è nella regione arabica originaria dell'incenso, della mirra e di altre droghe [3]; Seisames ricorda invece un altro prodotto orientale, il famoso sesamo.

M'inducono a collocare l'ariballo di Xenophantos non solo nella prima metà del sec. IV, ma a mezzo all'incirca del primo venticinquennio, come si era espresso il De Luynes, non solo l'uso delle iscrizioni a designare parecchi dei personaggi rappresentati, ma anche le analogie innegabili delle figure espresse a semplice disegno con le figure di orientali sull'ariballo di derivazione « midiaca » del principe orientale su cammello [4]. Altri confronti si possono addurre; cito due altri vasi che rientrano in quel periodo di anni a cui risale l'ariballo: il cratere genovese con la impresa di Bellerofonte, purtroppo sinora noto a noi solo da piccoli zinchi [5], e la pelike dalla Cirenaica della collezione Botkin di Pietrogrado [6], con la caccia al cignale calidonio.

(1) *Bulletin archéologique de l'Athenaeum français*, 1856, pag. 17.

(2) Si veda Swoboda in Pauly-Wissowa, IV, pag. 2211.

(3) Si veda Iudeich in Pauly-Wissowa, I, pag. 115. Si veda Teofrasto, IX, 4, 2.

(4) Dalla Basilicata, al Museo Britannico; *Catalogue of vases*, III, E, 695; Furtwängler e Reichhold, t. 78, 3; Nicole, op. cit., t. VII, 2; Ducati, *Memorie della R. Accademia dei Lincei*, 1909, pp. 161 e seg. (ivi ho notato l'analogia con l'ariballo di Xenophantos).

(5) Paribeni in *Ausonia*, V, 1910, pag. 37, fig. 9 (dalla tomba 73 del sepolcreto genovese); *Bullettino di paletnologia*, XXXV, 1910, pag. 23, fig. 4.

(6) *Annali dell'Instituto*, 1868, t. L e M = Reinach S., I, pag. 322; Roscher, *Lexikon*, II, pp. 2615 e 2616; Furtwängler e Reichhold, serie III[a], pag. 111, fig. 54.

Il Bellerofonte del cratere, campeggiante sul Pegaso nel mezzo della scena, ricorda, in direzione contraria, il Dario dell'ariballo. Il gruppo consimile del cavaliere che sta per trafiggere la belva (1), permane attraverso il secolo IV; il Paribeni giustamente cita a proposito del cratere genovese, il medaglione di Tarso con Alessandro che caccia il leone, che certo rispecchia una composizione del IV secolo (2). Nella pelike Botkin il gruppo centrale dei tre cacciatori attorno al cignale fa suscitare il confronto con il gruppo di Eurialo, di Clitio e di un terzo persiano, attorno al cignale: ma nella pelike vi è scorrevolezza maggiore di movimento nelle figure dalle proporzioni snelle, slanciate; e la vivacità della scena è maggiore

L'ariballo di Xenophantos è infine un modesto, ma prezioso monumento, che nel patrimonio artistico a noi pervenuto dell'antichità insieme col sopra citato vaso di Solokha, preannunzia celebri scene di caccia in *παράδεισοι* dei tempi di Alessandro Magno (3). Nella caccia al leone e al cervo nel sarcofago sidonio forse del re Abdalonymos (4), nel rilievo messenio del Louvre, in cui pare si sia conservato un ricordo dell'*ex-voto* di Cratero a Delfi (5), vi sono mosse ed atteggiamenti che, sebbene espressi in modo più ardito e più agitato con immediatezza maggiore di effetti, ricordano ciò che il modesto coroplasta e ceramografo Xenophantos espresse nell'ariballo, in dipendenza certo da modelli di arte maggiore, per noi perduti.

Dopo i gruppi di lotta contro il grifone ed il leone cornuto ed alato dell'ariballo di Xenophantos, si possono menzionare varî prodotti vascolari in cui sono analoghe scene di combattimento che gli Arimaspi sostengono contro gli esseri favolosi, custodi dell'oro. Sono, come sopra ho accennato, prodotti di pieno decadimento, coevi adunque alla più tarda produzione di ceramica attica dipinta. Essi prodotti ci testificano poi della popolarità che nelle officine del Ceramico godevano le leggende can-

(1) È lo schema del cavaliere assai noto, in special modo, dalla stele di Dexileos.

(2) Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, II, pag. 422.

(3) Posteriore alla scena dell'ariballo sarebbe anche il sarcofago delle piangenti, in cui nello stretto fregio inferiore sono circostanziate e varie scene di caccia orientale, contro un orso, una pantera, un cignale, cervi con cani; è una vera e complessa caccia in un *παράδεισος* (Hamdy-Bey e Reinach T., op. cit., t. 10; Reinach S., *Répertoire de reliefs*, I, pp. 407 e seg.).

(4) Hamdy-Bey e Reinach T., op. cit., t. 26-27 e t. 34-37, Furtwängler e Urlichs, *Denkmäler griechischer und römischer Skulptur*, pp. 116 e seg., t. 37-39; Beinach S., op. cit., I; pp. 414 e seg.; Mendel, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines du Musée de Constantinople*, v. I, 1912, pp. 171 e seg., n. 68.

(5) Löschcke in *Jahrbuch des arch. Instituts*, 1888, pp. 187 e seg., t. III; Collignon, *Histoire de la sculpt.*, II, fig. 159; Homolle, in *Bulletin de correspondance hellénique*, 1897, pp. 598 e seg.; Köpp, *Ueber das Bildniss Alexanders des Grossen*, pag. 89, fig. 80; Perdrizet in *Journal of hellenic studies*, 1899, pp. 273 e seg. (è contrario alla idea di vedere un ricordo del gruppo di Delfi nel rilievo di Messene); Six, ivi, 1905, pag. 6; Klein, *Geschichte* ecc., II, pp. 357 e seg.; Collignon, *Lysippe*, fig. 12; Cultrera in *Memorie della R. Accademia dei Lincei*, 1910, pp. 220 e seg. Per le fonti vedi Plinio, *N. H.*, XXXIV, 64; Plutarco, *Vita di Alessandro*, XL (= Overbeck, nn. 1490 e 1491). Posteriore all'ariballo è pure la scena, probabilmente di caccia, che adornava il Mausoleo e di cui l'avanzo più insigne è dato dalla figura di orientale a cavallo (si veda Six, *Journal of hellenic studies*, XXV, 1905, pp. 1 e seg.); l'idea del Six, che tale scena di caccia fosse in un frontone, è combattuta con ragione dal Collignon (*Les statues funéraires*, pp. 251 e seg.), il quale invece pensa ad un gruppo isolato ed indipendente.

tate negli *Ἀριμάσπια*, forse in ragione dei vivissimi diuturni rapporti tra Atene e le lontane terre del Bósforo Cimmerio. Ripeto, poi, che quasi sempre gl' imberbi Arimaspi sono stati scambiati per Amazzoni [1]: scambio, analogo a quello che si è osservato anche a proposito di alcuni vasi del gruppo B.

Talora la lotta è vivace assai tra gli Arimaspi a piedi che usano di varie armi (giavelotto, ascia, sasso) contro i grifoni. Esempî:

F, 1 = Pelike dalla Cirenaica, nel Museo Britannico (E, 434).

Smith, *Catalogue of vases*. III, E, 434, t. XIV (fig. 15).

A. In un paese montuoso, tre Arimaspi combattono contro tre grifoni; uno degli Arimaspi è anzi mezzo nascosto da un'altura. Gli ornati degli abiti degli Arimaspi a spirali ad onda e a triangoli lunghi e neri sono una derivazione schematizzata degli ornati dei vasi della fine del sec. V.

Fig. 15.

B. Tre efebi ammantati.

F, 2 = Pelike (?).

Tischbein, *Collection of engravings from ancient vases*. II, t. 9; Reinach S., II, pag. 295.

Anche qui tre Arimaspi sono in lotta contro tre grifoni.

Ma più frequente è la scena di un solo Arimaspe a cavallo che combatte con la lancia il mostruoso avversario; tale gruppo adorna per lo più vasi in forma di pelikai, le quali recano nel lato posteriore figure ammantate. Esempî:

F, 3 = Pelike di Atene, nel Museo Nazionale di Atene (n. 1862).

Benndorf, *Griechische und sicilische Vasenbilder*, t. LIV, 3; Collignon e Couve, *Catalogue*, n. 1862

[1] Non così, per esempio, dal Patroni, il quale (*Atti della R. Accad. di Napoli*, XIX, 1897-98, pp. 98 e seg., fig. 63 e 64) vede degli Arimaspi combattenti contro grifoni su di una pelike ed un oxybaphon, che ascrive a Saticula a che invece io crederei attici del sec. IV.

F, 4 = Pelike da Phalasarna (Creta), nel Museo della Canea.

Savignoni. in *Monumenti dei Lincei*, XI, 1901, pp. 379 seg., figg. 67 e 67 *a*.

F, 5 = Pelike dalla Cirenaica, nella Biblioteca Nazionale di Parigi (n. 406).

De Ridder, *Catalogue*, n. 406, t, XVI.

F, 6 = Pelike dalla Crimea, nell'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 2173).

Antiquités du Bosphore, ed. Reinach S., t. LVIII 1-2, pag. 107 (si veda ivi la bibliografia anteriore).

F, 7 = Pelike da Kertsch, nell'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 2175).

Dubois de Montpéreux, *Voyage autour du Caucase*, IV, t. XI, 4; *Antiquités du Bosphore*, ed. Reinach S., pag. 107 (1).

F, 8 = Pelike forse da Nikolaieff (Olbia), già nella collez. Vogell.

Böhlau, *Sammlung Vogell*, n. 124, t. III, 26.

F, 9 = Oxybaphon forse da Nikolaieff (Olbia), già nella collez. Vogell.

Böhlau, op. cit., n. 129, t. III, 20.

Più raro è invece il motivo dell'Arimaspe combattente a piedi. Esempio:

F, 10 = Ariballo da Kertsch, nell'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 2258).

Antiquités du Bosphore, ed. Reinach S., t. LVIII, 6-7, pag. 107 (si veda ivi la bibliografia anteriore).

Infine non manca il caso in cui è il cavallo isolato dell'Arimaspe assalito da grifoni. Esempio (2):

F, 11 = Cratere dalla Cirenaica, nel Museo del Louvre (H, n. 529).

Morin-Jéan, *Le dessin des animaux en Grece d'après les vases peints*, 1911, fig. 273.

Nelle leggende relative agli Arimaspi le lotte che questi sostenevano potevano condurre non solo alla uccisione dei grifoni, ma anche alla loro cattura e, di conseguenza, al loro addomesticamento (3). Non dobbiamo dunque stupirci se talora gli Arimaspi sono rappresentati, nei vasi, a cavallo dei loro nemici domati. Ma non solo nei vasi, sibbene anche in altri monumenti ci apparisce la figura dell'Arimaspe a cavallo di un grifone, scambiato per un Apollo; così in sette medaglioni di terracotta che dovevano adornare un sarcofago ligneo (4).

Cito, per esempio, la pelike già sopra menzionata, in cui si ha la scena curiosa dei due Arimaspi a cavallo di due grifoni contro un doppio leone cornuto ad unica testa.

F, 12 = Pelike dalla Cirenaica, nella Biblioteca Nazionale di Parigi (n. 408).

De Ridder, *Catalogue*, n. 408, t. XVI.

(1) Ivi il Reinach dice che, oltre a queste due pelikai (F, 6 e F, 7), ve ne sono altre tre da Kertsch, all'Eremitaggio, con analoga rappresentaziono.

(2) Si cfr. anche uno dei gruppi della zona zoomorfa della tazza con coperchio in *Compte-rendu, Atlas*, 1861, t. II. Un cavallo azzannato da un leone e da un grifone è sul fregio attorno alla testa centrale di Medusa nel lampadario bronzeo di Cortona (Brunn-Bruckmann, t. 666; ivi lo Arndt ascrive questo monumento all'arte etrusca della metà del sec. V).

(3) Si deve notare che nelle terrecotte decorative ellenistico-romane è il motivo degli Arimaspi inginocchiati che abbeverano mostri consimili ai grifoni (es. al Louvre: Campana, *Opere in plastica*, t. 79; Rohden e Winnefeld, op. cit., pag. 129; Reinach S., *Répertoire de reliefs*, II, pag. 285, n. 1).

(4) *Antiquités du Bophore*, t. XXX, 10; Watzinger, op. cit., pag. 61.

Ma in altri prodotti ceramici, pure di arte assai scadente, non intiere sono le figure degli Arimaspi e dei grifoni, ma sono solamente espresse le loro teste. Esempi [1]:

F, 13 = Coperchio di tazza da Cuma (scavi Stevens), nel Museo di Napoli [2].

Gabrici, in *Monumenti dei Lincei*, XXII, 1914, pp. 679 seg.; *Atlante*, t. XCI 7.

Qui, alternantisi con due figure di grifoni, intieri, sono due teste di Arimaspi.

F, 14 = Pelike forse da Nikolaieff (Olbia), già nella collez. Vogell.

Böhlau, *Sammlung Vogell*, n. 125, t. III, 30.

A) Teste di Arimaspe e di un grifone.

B) Due figure ammantate.

F, 15 = Oxybaphon forse da Nikolaieff (Olbia), già nella collez. Vogell.

Böhlau, op. cit., n. 131, t. III, 24.

A) Teste di un Arimaspe e di un grifone.

B) Due figure ammantate.

F, 16 = Oxybaphon forse da Nikolaieff (Olbia), già nella collez. Vogell.

Böhlau, op. cit., n. 130, t. III, 32.

A) Teste di un Arimaspe e di un grifone.

B) Due figure ammantate.

Nell'esempio seguente, oltre alle protomi dell'Arimaspe e del grifone, vi è quella del cavallo:

F, 17 = Pelike da Kertsch, nel Museo di Kertsch.

Monumenti dell'Instituto, IV, t. XL, 5-6.

L'adornamento di vasi a semplici busti non è ristretto a questi prodotti con decorazione alludente ai grifoni e agli Arimaspi, ma si manifesta, come si vedrà nel seguente paragrafo, in altri vasi con altro contenuto; anzi, esso adornamento costituisce una delle peculiarità di questa tarda produzione ceramica attica. E ciò è consono con lo spirito dell'epoca a cui risale questa produzione vascolare; accenno a ciò che di analogo ci appare nella coeva produzione ceramica apula, nelle notissime teste che adornano, per lo più in mezzo a ricchi ornati vegetali, il collo di anfore a volute o anche la parte principale di vasi [3].

Ma, uscendo dal campo ceramografico, adduco l'analogia di teste nei frontoni di sarcofagi lignei: nel sarcofago della tomba 4ª della necropoli di Abusir è una testa femminile uscente da un calice di acanto [4]; in quello della tomba 9ª pure di Abusir è un busto di giovane in berretto frigio nel quale molto probabilmente si è voluto effigiare un Arimaspe [5].

[1] Tra gli esemplari inediti cito la pelike da Kertsch, a Berlino (Furtwängler, *Beschreibung der Vasensammlung*, n. 2629); su altre due pelikai berlinesi (Furtwängler, nn. 2627 e 2628) la testa di Arimaspe è vicina a quella del suo cavallo.

[2] Il carattere tardo di questo vaso è provato anche dal materiale concomitante, ritrovato nella tomba cumana da cui è uscita F, 12 e che nell'opera del Gabrici reca il n. 215. È tutto materiale ceramico verniciato in nero.

[3] Si veda, per esempio, il secchio fittile della collezione Jatta edito in Watzinger, op. cit., fig. 129.

[4] Watzinger, op. cit., t. I: al Museo di Hannover.

[5] Watzinger, op. cit., t. III; nel Gabinetto archeologico di Heidelberg. Così una testa di Arimaspe tra due pantere cornute ed alate e sorgente da foglie di acanto è sul collo dell'anfora a volute dell'Eremitaggio (*Bullettino napolitano*, nuova serie, III, t. 5).

Aggiungo infine che, come nella ceramica attica del sec. IV, così nella parallela produzione italiota appariscono scene di lotta tra grifoni e Arimaspi; cito, per esempio, il piede di un'anfora ruvestina della collezione Jatta [1]. Dall'Attica le leggende sui favolosi mostri custodi dell'oro passano adunque in suolo italiano.

§ 5.

Nella ceramica attica di carattere tardo e negligente si nota in alcuni prodotti l'accoppiamento di due motivi che già in precedenza si sono avvertiti: il motivo cioè del giovane orientale (o Arimaspe) a cavallo e della donna con doni delle scene di *ἐπαύλια* o della Menade con timpano delle scene dionisiache. Rimando infatti per questo secondo schema, in cui il vestito ricade a linee fitte e parallele dalla gamba piegata innanzi, a ciò che si osserva nei vasi seguenti: coperchio di tazza A, 40; coperchi di tazza in *Compte-rendu, Atlas*, 1861, t. II, e 1863, t. I; cratere bolognese (Pellegrini, n. 304, fig. 84) [2]. Dall'accoppiamento dei due schemi nasce una scena che è in realtà un inseguimento da parte del giovine, Scita od Arimaspe, verso una donna. Così, in questa produzione fiacca ed esaurita dell'avanzatissimo secolo IV, si riprende, con profonda mutazione formale, il concetto dell'inseguimento di una donna o per parte di semplice mortale, o per parte di un dio, concetto che vediamo di frequente espresso nei vasi polignotei o della metà del sec. V [3].

La relazione amorosa tra inseguitore ed inseguita è talora accennata dalla presenza dell'Eros, dell'Eros che abbiamo già visto aleggiare in più violente scene di passione amorosa come nella pelike B, 2 e nell'ariballo E, 1. Esempî:

G, 1 = Pelike forse da Nikolajeff (Olbia), già nella collezione Vogell.

Böhlau, *Sammlung Vogell*, n. 126, fig. 7.

A) Oltre alla figura dell'orientale a cavallo (Scita o Arimaspe), della donna inseguita e dell'Eros, vi è una seconda donna.

B) Tre figure ammantate.

G, 2 = Idria dalla Cirenaica, nella Biblioteca Nazionale di Parigi (n. 454).

De Ridder, *Catalogue*, n. 454, t. XVIII.

Anche qui due sono le figure fuggenti in opposta direzione.

G, 3 = Pelike da Kertsch, nell'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 1814 *c*).

Compte-rendu, 1868, pp. 72 e 75; Reinach S., I, pag. 55.

Qui, nella espressione goffa delle figure, si ha un prodotto di arte più negligente che non nei due vasi precedenti: la donna inseguita porta la cassetta ed il drappo che sono ovvii nelle scene di *ἐπαύλια*.

(1) *Bullettino napolitano*, nuova serie, V, t. 13; anche qui, come nei casi dei prodotti attici, gli Arimaspi sono stati scambiati per Amazzoni.

(2) È lo schema della donna fuggente che ci appare anche nella idria di Midia (presso *Ἀγανή* e *Πειθώ*); ma quale scadimento dalla grazia inarrivabile di disegno accuratissimo di ciò che si osserva in questa celebre idria!

(3) Si vedano, per esempio, le idrie in *Monumenti dell'Instituto*, VI-VII, t. XI; IX, t. XXVIII e il collo di anfora a volute in *Monumenti dell'Instituto*, X, t. LIV.

Nell'esemplare seguente, la scena è più ampia:

G, 4 = Idria da Kertsch, nell'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 2178 *a*) (1).

Compte-rendu, Atlas, 1868, t. IV, 1-2; Reinach S., I, pag. 27; Kurth, in *Neapolis*, I, pag. 57, n. 3.

Due sono i cavalieri inseguiti, ed uno di essi indossa la sola clamide: nella scena sono espresse due di quelle bestie selvaggie che, come si è visto, appariscono in zone di altri vasi del sec. IV.

Talora il giovine cavalca un grifone: la presenza di questa cavalcatura favolosa ci trasporta, come per gli esempi vascolari accennati nel precedente paragrafo, nel lontano leggendario paese degli Arimaspi, a cui si credeva si potesse pervenire per il Bosforo Cimmerio, a cui erano destinati questi tardi vasi attici. Anche qui si tratta di pelikai, con le solite figure ammantate nel rovescio; la scena è stereotipata e, ridotta all'inseguitore e all'inseguito che ha il timpano, ha quel medesimo carattere di sciatteria e di deformità di espressione che è appariscente nella pelike G, 3. Esempi:

G, 5 = Pelike da Kertsch, nell'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 2083) (2).

Antiquités du Bosphore, ed. Reinach S., t. LVIII, 3-4, pag. 107 (si veda ivi la bibliografia anteriore).

G, 6 = Pelike da Kertsch, nell'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 2079).

Antiquités du Bosphore, ed. Reinach S., t. LVIII, 5-8, pag. 107.

G, 7 = Pelike dalla Russia meridionale, all'Eremitaggio di Pietrogrado.

Compte-rendu, Atlas, 1874, t. II, 3-4; Reinach S., I, pag. 42.

Singolare è il seguente vaso:

G, 8 = Idria da Emporion, al Museo Municipale di Barcellona.

Institut d'estudis catalans, Annuari, 1908, pag. 237, n. 150, fig. 58 e 60 (Frickenhaus).

Qui è un giovane seminudo che cavalca un leone alato e cornuto; si aggiungano le figure di un Sileno, di una donna seduta, di un giovane in movimento e di una donna stante.

Ma in qualche caso al giovane, che tenta di raggiungere una donna, si sostituisce Eros che pure è esibito a cavallo. Tale sostituzione richiama alla mente ciò che è rappresentato in alcuni ariballi di cui ho fatto cenno nel § 3: poichè il concetto è analogo: alla passione amorosa si allude non già con la presenza dell'amato o del-

(1) Serviva da cinerario ed aveva per coperchio le lamine di piombo; conteneva tre laminette auree con testa di Medusa e frammenti di un fuso in osso.

(2) La tomba che conteneva questa pelike era di donna che aveva una corona di lauro in oro (*Antiquités du Bosphore*, t. IV, 3), una collana in treccia piatta con pendenti in grani di avorio (ivi, t. IX, 1), due orecchini con figurina di Eros sormontata da una rosetta (ivi, t. VII, 9, 9 *a*), un medaglione con testa di Athena di fronte (ivi, t. XIX, 3), fibule di oro, un anello di oro massiccio (ivi, t. XVI, 21), una cornalina (ivi, t. XVI, 8), uno scarabeo (ivi, t. XVI, 3), una moneta di oro di Filippo II, una moneta di bronzo. Ivi a pag. LXV è detta del re Eumelo; e questo è ripetuto dal Watzinger (op. cit., pag. 12, n. 2), il quale si vale di ciò per contribuire a dare una data alla ceramica tarda attica; ma, in realtà, del re Eumelo niuna moneta è a noi pervenuta, perchè le monete dei re bosforani sono tutte posteriori all'inizio del sec. III (si cfr. Minns, op. cit., pp. 583 e segg.).

l'amante, ma con la presenza del dio dell'amore. Anche per tale schema si possono citare delle pelikai di assai scadente esecuzione. Esempî:

G. 9 = Pelike da Kertsch, all'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 1936).

Antiquités du Bosphore, ed. Reinach S., t. LVI, 3, pag. 106.

G. 10 = Pelike da Kertsch, all'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 1939).

Compte-rendu, 1867, pp. 47 e seg.; Reinach S., I, pag. 55.

Altra variazione del medesimo tema è data dall'inseguimento che fa Eros non già su cavallo, ma con le sue ali. Esempî:

G. 11 = Pelike da?, nella Biblioteca Nazionale di Parigi, n. 412.

De Ridder, *Catalogue*, n. 412, fig. 67.

Due sono le donne fuggenti in opposta direzione.

G. 12 = Coperchio di tazza da Cuma (scavi Stevens), al Museo Nazionale di Napoli [1].

Gàbrici, in *Monumenti dei Lincei*, XXII, pag. 680, t. XCI, 6.

Lo schema dell'Eros che insegue la donna è espresso due volte.

Si aggiunga, nell'esempio seguente, la presenza dell'amato, non più sotto l'aspetto di Scita a cavallo, ma sotto forma di giovine ammantato.

G. 13 = Pelike da Kertsch, nell'Eremitaggio di Pietrogrado.

Compte-rendu, Atlas, 1875, t. III, 6, pag. 54; Reinach S., I, pag. 46.

E alla figura di Eros si sostituisce, tra l'amante avvolto nel mantello e l'amata, al solito in forte movimento verso destra, un grande capo femminile in cui è ovvio di riconoscere un'allusione alla dea dell'amore: ad Afrodite. Esempio:

G. 14 = Pelike da Kertsch, nell'Eremitaggio di Pietrogrado.

Compte-rendu, Atlas, 1875, t. III, 8, pag. 55; Reinach S., I, pag. 46.

La scena subisce variazioni ed ampliamenti nel seguente esemplare:

G. 15 = Coperchio di tazza da?, nella collezione Arndt attualmente nella Gliptoteca di Monaco.

Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, testo alla tav. 576, fig. 1 (Arndt).

La scena si divide in due parti: la prima contiene la figura dell'efebo nudo, di un Eros, della testa colossale di Afrodite, di una donna fuggente con cassetta e drappo: la seconda parte contiene un Eros accovacciato, una seconda testa colossale di Afrodite, un'altra donna fuggente con cassetta e drappo. Il color bianco si estende sulle teste di Afrodite e sugli Eroti, i quali, specialmente il secondo, ricordano assai i loro compagni dei tardi ariballi e lekythoi, per cui rimando al § 3.

A questi tardi vasetti si ritorna infatti pel contenuto loro che vediamo essere analogo a quello dei vasi G. 14 e G. 15: all'idolo femminile o all'erma degli ariballi e delle lekythoi viene sostituita una grande testa, nella quale è ovvio di vedere una allusione non tanto ad un'erma, quanto alla dea stessa Afrodite, gigantesca [2].

[1] La tomba, a cassa, che nel lavoro del Gabrici ha il n. 219, conteneva, oltre al vaso G. 12, un anello di bronzo, una lekythos ed uno skyphos a vernice nera, un'olla senza manichi, un orcioletto.

[2] Che si tratti della dea Afrodite è ammesso dallo Arndt per il coperchio da lui pubblicato (G. 15) a confronto con la erma di Afrodite del Museo Nazionale di Napoli (Brunn-Bruckmann, t. 576; *Guida Ruesch*, n. 139).

Lo Heuzey, trattando dei vasi adorni semplicemente a teste umane [1], vasi con prevalenza spettanti alla ceramica a figure nere e a quella a figure rosse della decadenza, vedeva in queste rappresentazioni una allusione alla natura chtonia dei personaggi, di cui la testa sola veniva rappresentata e che, per lo più, si sarebbe dovuta identificare con Kore; solo in pochi casi tale identificazione non avrebbe dovuto aver luogo. Così lo Heuzey riconobbe, per esempio, in una lekythos a fondo bianco del Louvre da lui edita (t. VII, 1) [2] una divinità semi-allegorica prossima alle Muse ed esprimente col canto il ritorno della bella stagione; così lo stesso in una altra lekythos di eguale tecnica [3] riconobbe Athena come dea agricola Tritonia. Il pomo, che ha nella mano destra questa Athena, costituisce una ragione sufficiente per seguire la ipotesi dello Heuzey; ma non plausibile mi pare invece la spiegazione per la lekythos del Louvre e, di conseguenza, per quella londinese. Può ivi trattarsi anche di soggetto generico come nella lekythos di Nola del Museo Britannico (Smith, *Catalogue of vases*, III, D, 46; *Archäologische Zeitung*, 1885, pag. 198).

D'altro lato, questo carattere chtonio nelle teste esibite su vasi può ammettersi anche in esemplari seriori. Tale è il caso del seguente esemplare:

G, 16 — Oinochoe da Benghazi, nella Biblioteca Nazionale di Parigi (n. 472).

Monumenti dell'Instituto, IV, t. XLVI; Fröhner, *Musées de France*, 1873, t. XXII, 2; Reinach S., I, pag. 131; De Ridder, *Catalogue*, n. 472.

Tra due adoranti ammantati è una colossale testa di Athena con la destra impugnante una lancia; questa testa colossale ha un valore analogo a quello della testa colossale di Afrodite su G, 14 e G, 15.

Ma, per lo più, nei tardi vasi del sec. IV la testa di divinità con carattere chtonio uscente dal suolo si deve identificare con quella di Afrodite: e ciò costituisce una testimonianza di non lieve momento accanto ad altri prodotti di contenuto afrodisiaco del sec. IV dalla grande importanza a cui assurge in questo secolo la figura della dea come suprema patrona del cielo, del mare ed anche della terra; infine come dea generatrice.

Questo novello concetto della testa femminile che esce dal terreno ed in cui non più si dovrebbe riconoscere Kore, ma la dea dell'amore, sarei di avviso di ravvisarlo in una idria del Museo del Cinquantenario di Bruxelles [4]. Ivi la nascita della dea dalla terra si identifica a quella della stessa dea dalle onde del mare; che ivi invero si tratti di Afrodite, e non di Kore, mi pare che risulti dalla presenza di due Eroti volanti al di sopra della grande testa, la quale perciò è da credersi equivalente alle teste, indubbiamente di Afrodite, su G, 14 e G, 15.

(1) *Têtes de femmes sur les vases peints* (*Monuments grecs, publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques*, 1885-1888, pp. 25 e segg.).

(2) Si cfr. anche la lekythos del Museo Britannico (Smith, *Catalogue of vases*, III, D, 32; *Archäologische Zeitung*, 1885, pag. 97).

(3) Da Atene era al Museo Britannico (Smith, *Catalogue of vases*, III, D, 32; *Archäologische Zeitung*, 1885, t. 12).

(4) Fröhner, *Choix de vases grecs de la collection du prince Napoléon*, 1867, t. VI; Harrison, *Prolegomena to the study of Greek Religion*, 1908, pag. 173: per la Harrison la testa è quella di Kore, della nuova vita che appare e è che bene accolta dagli spiriti della vita, dagli Eroti.

Nelle seguenti pelikai, in cui nella parte posteriore abbiamo le solite figure ammantate, si tratta certamente della dea Afrodite [1]:

G, 17 = Pelike dalla Cirenaica, al Louvre.

Monuments grecs ecc., 1885-88, pag. 38.

Eros sta di fronte alla testa di Afrodite.

G, 18 = Pelike dalla Cirenaica al Louvre.

Monuments grecs ecc., 1885-88. t. VII, 2.

Eros vola dinnanzi alla testa di Afrodite ricoperta in parte dallo himation.

G, 19 = Pelike dalla Cirenaica, nella Biblioteca Nazionale di Parigi (n. 411).

De Ridder, *Catalogue* ecc., t. XVI, n. 411.

Eros vola, con specchio nella destra, verso la testa di Afrodite.

G, 20 = Pelike da Kertsch, all'Eremitaggio di Pietrogrado.

Compte-rendu, *Atlas*, 1875, t. III, 7; Reinach S., I, pag. 46.

Eros col cofano e col drappo delle scene di *ἐπαύλια*, dinnanzi alla testa di Afrodite.

Si aggiunga:

G, 21 = Ariballo da Gnathia, già nella collezione Gerhard.

Archäologische Zeitung, 1850, t. 16; Reinach S., I, pag. 371.

Eros offre una corona alla testa di Afrodite; in mezzo è un cigno.

G, 22 = Idria dalla Cirenaica, al Louvre.

Monuments grecs, 1885-88, pag. 39.

Il busto di Afrodite è avvolto nello himation su cui è un cigno [2].

Ma anche qui, come nei vasi arcaici, non sempre la testa rappresentata può essere con tutta sicurezza identificata per quella di una divinità: anche nei vasi seriori possono esservi dei casi in cui si tratta di rappresentazione generica. E tale carattere generico si deve ammettere, come si è visto, nelle rappresentazioni, di cui si è trattato nel paragrafo precedente, di teste di Arimaspe e di grifone poste l'una accanto all'altra. Questo pure si deve estendere ai seguenti vasi, che adduco a mo' di esempio:

G, 23 = Ariballo dell'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 2254).

Archäologische Zeitung, 1850, t. 16; *Compte-rendu*, *Atlas*, 1863, t. II, 13; Reinach S., I, pp. 16, n. 29, e pag. 371, n. 4 e 7 [3].

Il simulacro di Afrodite è tra la testa dell'amata o della sposa a sinistra e la testa dell'amato o dello sposo a destra, sotto aspetto di Scita; la collana al collo di

(1) Lo schema dell'Eros e del busto gigantesco di Afrodite di questi vasi G, 16-20 è ripetuto nella ceramica etrusca di decadenza; cito il fondo di tazza vulcente della Biblioteca Nazionale di Parigi (*De Ridder*, n. 821; *Monumenti dell'Instituto*, IV, t. XXXIX) ed il fondo di tazza da Montefortino, ora al Museo di Ancona (*Monumenti dei Lincei*, IX, 1899, t. XII, 9, 9*a*).

(2) Si cfr. la rappresentazione del guttus etrusco della necropoli di Montefortino, con la ripetizione dello schema della testa di Afrodite con un cigno dinnanzi (*Monumenti dei Lincei*, 1899, t. XII, 8, 8*a*).

(3) Il Couve (in Collignon e Couve, *Catalogue des vases peints du Musée National d'Athènes*, n. 1868) adduce questo ariballo a confronto di una pelike inedita dal Ceramico, pelike in cui si vorrebbero espresse due teste femminili affrontate.

questi può essere carattere di effeminatezza o di lusso barbarico. Il concetto della rappresentazione è analogo a quello di altri ariballi o lekythoi; si veda, per esempio, E 7-8, 14-16.

G. 24 — Pelike da Megara, nel Museo Nazionale di Atene (Collignon e Couve, n. 1863).

Heydemann, *Griechische Vasenbilder*, t. VII, 2.

A) Busti di una donna e di un cavallo.

B) Due figure ammantate

G. 25 — Oinochoe dalla Cirenaica, nella Biblioteca Nazionale di Parigi (De Ridder, n. 470).

Monumenti dell'Instituto, IV, t. XL, 3-4; Reinach S., I, pag. 130.

Busti di una donna e di un cavallo.

G. 26 = Oinochoe da Egina, già nella collezione Rochette.

Monumenti dell'Instituto, IV, t. XL, 2; Reinach S., I, pag. 130.

Busto femminile tra una protome di grifone ed una protome equina (?).

Si aggiunga, a compimento di questo sguardo sulla produzione ceramica attica negligente e tarda, che non sono rari gli schemi di scene di *ἐπαύλια* di cui già si è fatto cenno a proposito dei vasi della serie A. Addurò due esemplari in cui sono da notare alcune particolarità di un certo interesse:

G. 27 — Coperchio di tazza da Kertsch (Kourgane di Melek-Tchesmé) all'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 1983).

Compte-rendu, Atlas 1863, t. I, 3; Reinach S., I, pag. 15; *Rendiconti Lincei*, 1911, pag. 259, n. 1.

È una scena di *ἐπαύλια* in cui lo sposo è il dio Dioniso; la sposa è Arianna, equiparata ad Afrodite. Questa, seminuda, ha la conocchia ed il fuso (1).

Le forme qui non sono ancora del tutto così sciatte e scorrette come nella maggioranza di questi vasi. Vi è per due volte il tipo della donna corrente a destra, una volta con timpano ed una volta con doni nuziali.

G. 28 — Pisside sormontata da una minore, ora da Eretria nel Museo Nazionale di Atene (Collignon e Couve, n. 1962).

Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1902, t. 5-6, pp. 129 e segg. (Stais).

Attorno alla pisside maggiore è la preziosa rappresentazione di Leto partoriente a Delo, appoggiata con la sinistra alla palma ed assistita dalle Ilizie e da varie divinità femminili. È, questa scena, un documento della importanza che acquista nel sec. IV la figura divina di Leto; si rammenti infatti il gruppo di Leto e dei suoi due figli a Mantinea, opera di Prassitele (2).

Sul coperchio della pisside maggiore è una delle solite scene di *ἐπαύλια*; mentre attorno alla pisside minore sono le figure di due Eroti e di tre donne. Il disegno

(1) Si confronti, per l'azione del filare, l'incisione di specchio greco del sec. IV del Museo di Berlino (Blümner, *Technologie und Künste bei Griechen und Römer*, I, 1912, fig. 80) ove, di fronte alla donna che fila, è una donna al telaio.

(2) *Pausania*, VIII, 9, 1. Contro la attribuzione del Vollgraff (*Bulletin de correspondance hellénique*, 1908, pp. 236 e segg.) del gruppo di Mantinea ad un Prassitele minore di età ellenistica, rimando a ciò che io osservai in *Monumenti dei Lincei*, XXI, pp. 292 e segg.

trasandato, frettoloso, la policromia assai ricca e negligentemente usata, rendono questo vaso G, 27 consimile a molti ariballi scadenti della serie E.

Ed invero qui riappare il solito tipo di Eros accovacciato e ricoperto di bianco che si trova in parecchi dei vasetti della serie E.

Ancor più accentuata negligenza di espressione disegnatoria è in altri esemplari di scene di *ἐπαύλια*; cito i seguenti due vasi:

G, 29 = Coperchio di tazza da Cuma (scavi Stevens), nel Museo Nazionale di Napoli.

Gàbrici, *Monumenti dei Lincei*, XXII, 1914, pag. 681, fig. 232 (1).

È presente non solo la sposa, ma anche lo sposo; si noti la enorme lunghezza della gamba sinistra piegata di Eros.

G, 30 = Coperchio di tazza dalla necropoli gallica di Montefortino, nel Museo archeologico di Ancona (2).

Brizio in *Monumenti dei Lincei*, IX, 1899, t. XII, 7, 7 *a*, pp. 663 e seg. e pp. 785 e seg.

Qui manca lo sposo; vi è la sposa seduta a cui Eros offre un pomo, vi è un altra donna seduta e vi sono due donne correnti.

Riassumendo, non è certo molto vasto il repertorio figurativo di tutta questa produzione ceramica attica, di cui ho trattato in questo paragrafo e nei due precedenti (serie E, F, G).

In realtà, accanto agli accenni alle leggende degli Arimaspi e dei grifoni, che dovevano essere assai sparse sulle sponde del Ponto Eusino, a cui era indirizzata, per gran parte, questa produzione di ceramica attica: accanto adunque a queste figure scitiche che dànno alle scene di questi vasi un carattere peculiare, locale, si deve osservare che il predominio assoluto spetta anche qui all'elemento amoroso e quindi afrodisiaco. Regolari, frequentissimi sono gli accenni a relazioni amorose, e su di esse è sovrana la dea Afrodite, che esplica in parecchi di questi vasi la sua essenza di dea possente della natura, generatrice di tutto ciò che vive e si agita e che ama sulla superficie terrestre.

§ 6.

A complemento di quanto è stato sinora esposto rispetto alla produzione ceramica attica del secolo IV ed in considerazione specialmente dei due insigni vasi.

(1) Il Gàbrici, che non ha riconosciuto il contenuto di questo vaso, adduce a confronto altri e migliori esemplari di questa scena su vasi di Kertsch.

(2) Secondo la relazione del Brizio, questo vaso G, 30 proviene dal sepolcro bisomo IV e V contenente due scheletri di guerrieri. Oltre al vaso G, 30 si rinvenne: due elmi di ferro (uno edito in *Monumenti dei Lincei*, IX, 1899, t. VI, 1), una lancia di ferro a forma di foglia (ivi, t. VI, 14), una seconda lancia con calcio di ferro (ivi, t. VI, 6-6*a*), un oxybaphon etrusco-campano con la figura di Eros tra il fogliame (ivi, t. XII, 6-6*a*), vario vasellame grezzo e figurato etrusco-campano, e tra di esso alcuni piattelli, e alcune coppe con figure di giovani nudi seduti su roccia (ivi, t. XII, 5), di Eroti nudi in corsa (ivi, t. XII, 3), di Eroti nudi accovacciati (ivi, t. XII, 2), di Satiri nudi con piede sollevato (ivi, t. XII, 4). Si veda Brizio, ivi, pp. 663 e seg.

la idria con la gara di Athena e di Poseidon (A, 33) e l'ariballo di Xenophantos, ove la parte migliore della rappresentazione è espressa a figure a rilievo, mi pare opportuno fissare un po' l'attenzione anche sui prodotti ceramici attici in cui completa è la sostituzione del rilievo al disegno. Si vedrà che in questi prodotti eguale è l'indirizzo artistico, sia per le forme, che per la composizione ed il contenuto.

Tra questi vasi il gioiello più prezioso è, senza dubbio, la notissima idria cumana.

H, 1 = Idria da Cuma, nell'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 525).

Bullettino archeologico napolitano, n. s., III, 1855, t. 6; *Compte-rendu, Atlas*, 1862, III; Gerhard, *Gesammelte akademische Abhandlungen*, 1866-68, t. 78; Strube, *Studien über den Bilderkreis von Eleusis*, 1870; Rayet in *Gazette des beaux arts*, 1871, pag. 471; Baumeister, *Denkmäler*, I, pp. 473 e segg.; Rayet e Collignon, *Histoire de la céramique grecque*, fig. 102, pp. 266 e segg; Reinach S., *Répertoire des vases*, I, pag. 11; Rubensohn in *Athenische Mitteilungen*, 1898, pag. 291 e 1899, pp. 55 e segg.; Skias in *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική*, 1901, pp. 27 e segg. e in *Monuments et Mémoires Piot*, VIII, pag. 33; Svoronos in *Journal international d'archéologie numismatique*, 1901, t. 14, pp. 400 e segg.; Furtwängler, *Meisterwerke der griech. Plastik*, pag. 505, n. 1 e in Furtwängler e Reichhold, testo alla serie II, pag. 57, n. 4; Ducati in *Ausonia*, I, 1906, pag. 46, n. 1 e in *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei*, 1908, pp. 376 e 380; Pringsheim, *Archäologische Beiträge zur Geschichte des eleusinischen Kults*, pp. 78 e seg.; Hauser in *Oesterr. Jahreshefte*, 1909, pag. 92; Rizzo in *Römische Mitteilungen*, XXV, 1910, pp. 111 e seg.; Gabrici in *Monumenti dei Lincei*, XXII, 1914, pp. 696 e segg., *Atlante*, t. C-CII (v. t. IX).

Questa idria, anche per la sua forma snella, dal collo sottile e dall'ampia imboccatura, si appalesa come un prodotto parallelo alle idrie della serie A. Essa è in realtà uno di quei prodotti verniciati e a bacellature che si ritrovano non di rado, come si è visto, giacenti insieme con vasi del secolo IV: ma la introduzione di un'ampia zona figurata sulle spalle eleva assai al di sopra dei prodotti semplicemente verniciati questa idria, la quale perciò può essere considerata come una traduzione in argilla di lavori artistici in nobilissimo metallo, come, per esempio, sarebbe il già citato vaso di Nicopol con la scena degli Sciti attorno ai loro cavalli. Il rilievo dorato della zona zoomorfa, la doratura e la policromia della zona figurata a rilievo dànno invero una apparenza consimile a quella dei rilievi adornanti vasi metallici [1].

Tralasciando la zona di animali (tardo residuo, come si è visto in altri esemplari ceramografici del secolo IV, di vieti metodi decorativi) e fissando l'attenzione sulla rappresentazione figurata, si deve riconoscere in essa una analogia assai forte di contenuto con la bella accolta di personaggi eleusinii su uno dei lati della pelike A, 1, poichè, come ora si vedrà, anche qui si tratta della scena di iniziazione

[1] Si cfr. una idria da Curium del Museo Britannico (Walters, *History of ancient pottery*, I, pag. 489, fig. 109) in cui vi è una zona ornata a metà del ventre e sulle spalle una scena figurata a colori chiari.

di Herakles (1). Ma la composizione non è paratattica, come nella pelike; le figure, come nei coperchi di tazza A, 2 e A, 4 sono disposte a gruppi, qui a due a due. Tale metodo compositivo è proprio della produzione artistica del secolo IV (2).

Non si può adunque che seguire l'esempio dei predecessori nella ermeneutica di questo vaso, col prendere in esame la scena dividendola in cinque gruppi o coppie di figure da sinistra a destra:

1°) Gea su omphalos ed Artemis-Hekate La denominazione di Gea per la divinità seduta fu già da me proposta anche per altri monumenti, per la pelike A, 1 e per il pinax di Niinnion, adducendo lo *ἱερὸς νόμος* eleusinio (3) ed i versi delle Tesmoforiazuse aristofanesche (versi 295 e segg). Per Artemis-Hekate (4) si ricordi la sua menzione nel suddetto *ἱερὸς νόμος*; il Gàbrici adduce inoltre la esistenza in Eleusi del tempio di Artemis Propylaia (Pausania, I, 38, 6) ed in Agrae del tempio di Artemis Agrotera (Pausania, I, 19, 7). La *κουροτρόφος* e la *καλλιγένεια* del passo aristofanesco corrisponderebbero, come asserì il von Prott, alla Gea e all'Artemide dello *ἱερὸς νόμος*.

2°) Trittolemo e Dioniso col tirso accanto al tripode.

3°) Demeter e Persephone *ὁμοβώμιοι* coi due *βάκχοι* sul *χέρνος* (5).

4°) Herakles col *χοῖρος μυστικός*, col *βάκχος* e la clava e Athena.

Il Gàbrici ha riconosciuto con tutta sicurezza la clava che era stata scambiata per un secondo *βάκχος* e così egli è pervenuto alla identificazione di Herakles.

5°) Eumolpo (6) ed Afrodite.

Con ragione è stato ricordato dal Gàbrici il tempio di Afrodite ad Eleusi (Pausania, I, 37, 7). Rammento che Afrodite è pure, con il nome scritto accanto, nella anfora ruvestina dell'Eremitaggio (n. 350; *Compte-rendu, Atlas*, 1862, t. IV) con la scena della partenza di Trittolemo.

Il contenuto di H, 1 è adunque analogo a quello della pelike A, 1 lato A; Herakles rappresenta l'elemento umano divinizzato in seguito alla iniziazione; vi è

(1) Si veda, sulla iniziazione di Herakles nei monumenti, Rizzo, *Römische Mitteilungen*, XXV, 1910, pp. 138 e seg. Si ricordino inoltre, a tal proposito, le tre laminette auree coeve ad A, 1, e ad H, 1, con le tre teste di Demeter, di Kore, di Herakles, uscite dalla ricchissima tomba della grande Blisnitza (*Compte-rendu, Atlas*, 1865, t. II, 7-9).

(2) Anche nel frammento di rilievo argenteo del Museo di Bologna, da me pubblicato, in cui, e nella composizione e nei motivi e nel trattamento del panneggio, si sono conservati assai fedelmente i caratteri dell'arte della prima metà del sec. IV o della metà all'incirca, le figure sono distribuite a due a due in gruppi (*Monumenti dei Lincei*, XXI, pp. 285 e segg., con tavola).

(3) *C. I. A.*, I, 5; Von Prott in *Athenische Mitteilungen*, 1899, pp. 241 e segg.

(4) Si confronti, per questa figura di Artemis della idria H, 1, quella di Artemis Bendis del rilievo del Pireo, al Museo Britannico (Smith, *Catalogue of greek sculptures*, II, n. 2155; Hartwig, *Bendis*, t. II; Bulle, *Der schöne Mensch*, t. 278) e del rilievo dell'arcontato di Cefisofonte (329-328) della glittoteca Ny-Carlsberg (Hartwig, op. cit., t. I; Arndt, *La glyptothèque Ny-Carlsberg*, t. 88).

(5) Si noti, specialmente per queste figure, l'analogia assai stretta, per cui rimando a Rubensohn, col vaso a rilievo da Eleusi (*Athenische Mitteilungen*, 1899, t. VIII, 2, 3; pp. 55 e segg.). Il kerchnos è senza coperchio ed ha le anse snodate; si cfr. il bacile su A, 18, 42 e 43. Lo Hauser vi vede un bacino per profumi, ed il Gabrici una piccola ara ardente.

(6) Per questa denominazione rimando alla pelike A, 1; anche recentemente è stata mantenuta dal Gabrici la denominazione, già da altri proposta, di Jacco.

l'elemento demonico ἀοχηγέτις τῶν μυστηρίων e vi sono le divinità di Eleusi e le altre che hanno nell'Attica rapporto col culto eleusinio; poichè, oltre a quelle esibite nella pelike (le due dee, Gea, Afrodite, Dioniso, Trittolemo), sono Artemis e Athena; mancano Plutos ed Eros.

Recentemente il Gàbrici ha insistito, e non a torto, sul carattere prassitelico delle figure di questa idria H, 1; è lo stesso carattere prassitelico che si deve riconoscere in alcune figure della pelike A, 1 (es.: Persephone sul lato A), accanto al prevalente carattere scopadeo della stessa pelike. Nella idria invece la intonazione è più schiettamente prassitelica nella serenità e nella grazia degli schemi del corpo flessuoso, col capo ripiegato; si osservi, per esempio (e ciò è già stato notato dal Gàbrici), la figura di Dioniso, per cui dallo Svoronos fu citata la figura di Dioniso sulla base di tripode edita dapprima dal Benndorf (1).

In questo carattere prevalentemente prassitelico, più dolce, più aggraziato del carattere artistico della pelike A, 1 vedrei un indizio di seriorità, tuttavia non molto forte della idria rispetto alla pelike. Si osservi poi la figura di Herakles; quella della pelike fu riconnessa, come già avvertii, con la statua di Herakles Lansdowne, il cui originale giustamente, sebbene vi siano opposizioni a tale riferimento (2), fu ascritto a Scopa (3).

Ben diversa è invece la figura di Herakles nella idria H, 1, ove l'eroe appare sotto un aspetto assai delicato, troppo giovanile. Ma tale concepimento dell'eroe trova il suo riscontro in altre opere plastiche, nella statuetta da Brigezio nel Museo di Vienna (4) (Bulle, *Der schöne Mensch*, t. 57) ed in quella della Gliptoteca Ny-Carlsberg (Arndt, *La glyptothèque Ny-Carlsberg*, t. 88-92), che pure possono risalire all'arte scopadea.

Un altro insigne vaso deve essere ora menzionato: una seconda idria, ove la imitazione dalla metallotecnica è resa ancor più appariscente dal fondo dorato su cui spiccano le figure:

H, 2 = Idria da Lampsaco nel Museo di Costantinopoli (5).

Reinach S., *Monuments et Mémoires Piot*, X, 1903, pp. 39 e segg., t. VI-VII; Brückner, *Anakalypteria, 64es Berliner Winckelmanns-programm*, 1904, pag. 11; Ducati in *Ausonia*, I, 1906, pag. 45, n. 2, pag. 46, n. 1.

Vi è il gruppo culminante di una scena della caccia al cignale calidonio. Atalanta, nel mezzo sopra il cignale e collocata in modo che la parte inferiore del vaso

(1) *Oesterreichische Jahreshefte*, II, 1899, pp. 255 e segg., t. V-VII; Svoronos, *Das Athener Nationalmuseum*, I, pp. 154 e segg., t. XXIX.

(2) Gardner P. (*Journal of hellenic studies*, 1903, pag. 128) e Cultrera (*Memorie della R. Accademia dei Lincei*, 1910, pag. 188) sostengono il riferimento della statua a Lisippo, riprendendo una vecchia opinione del Michaelis (*Ancient marbles in Great Britain*, pag. 451).

(3) Dopo il Furtwängler, *Meisterwerke*, pp. 515 e segg., menziono Klein, *Geschichte der griechischen Kunst*, II, pp. 275 e segg. Bulle, testo alla tav. 649 di Brunn-Bruckmann, pag. 16; Winter, *Kunstgeschichte in Bildern*, pp. 200, n. 1.

(4) Il Klein, op. cit., II, pag. 393 ascrive questa statuetta, insieme col bronzo di atleta da Efeso, allo stesso indirizzo artistico a cui appartiene Timoteo.

(5) Proviene da una tomba in un tumulo; oltre al vaso si rinvenne: molte perle di terracotta dorata, lamine e fili di bronzo, frammenti di lamine in argento.

è salda alla superficie del vaso, mentre il petto ed il braccio alzato con la lancia sporgono fuori liberi e dalle spalle e sul collo del vaso.

Ovvia è la riconnessione, già espressa dal Reinach, con la pelike dalla Cirenaica della collezione Botkin [1]; vi è fortissima analogia, per non dire identità, di figure tra i due monumenti; gli schemi del cignale, di Meleagro, del cacciatore visto di dorso (nelle pelike ha la clamide, nella idria è nudo), del levriero sono equivalenti nei due vasi: solo Atalanta, campeggiante nel mezzo della composizione della idria, usa come arma il giavelotto e non già l'arco come nella pelike.

È innegabile un originale comune a questi due monumenti ai quali aggiungerei un terzo inedito in una anfora con manichi a corda a vernice nera, a cui sono applicati isolatamente gruppi della medesima composizione della caccia del cignale [2]. La composizione, invece di essere unita come nella idria H, 2, è rotta, spezzata in tre lastre.

Il Reinach ammise che l'originale comune dovesse essere ritenuto come appartenente alla metà del secolo V e perciò rientrante nella cerchia polignotea; poichè, mentre attribuì la idria di Lampsaco H, 2 al periodo tra il 350 ed il 300, pose la esecuzione della pelike Botkin ancora nel secolo V; la quale data, dopo i recenti studî ceramografici, è addirittura insostenibile.

Parecchi motivi rimontano, è vero, a prodotti vascolari della seconda metà del secolo V, ma non è affatto provata per questo una paternità polignotea per l'archetipo. Anzi la esatta ripetizione di motivi in questi tre vasi (H. 2, la pelike Botkin e l'anfora ateniese) con i medesimi accenti artistici inducono a ritenere i vasi stessi assai vicini tra di loro e ad ammettere che l'archetipo ne sia stato di non molto anteriore.

Ed un altro monumento si potrebbe allegare, qualora ci fosse meglio conosciuto: cioè uno dei frontoni, l'orientale del tempio di Athena Alea a Tegea, opera di Scopa [3].

Ed invero il movimento dell'Atalanta della idria H. 2 col giavelotto alzato è tale nel torso trovato negli ultimi scavi a Tegea (*Bulletin de correspondance hellé-*

(1) *Annali dell'Instituto*, 1868, t. L ed M; Roscher, *Lexikon*, II pp. 2615-2616; Reinach S., *Répertoire des vases*, I, pag. 322; Furtwängler e Reichhold, testo, III, pag. 111, fig. 54.

(2) Al Museo di Atene; Nicole, n. 1281. In una lastra è la figura di Meleagro con un levriero; in una seconda la punta della lancia di Meleagro e la parte anteriore del cane, il cignale ed il giovine di prospetto di dietro che alza, non la scure, ma la mazza; nella terza lastra sono un giovane con lancia ed un cane, del tutto simili alle figure della pelike dietro il cignale, ed un giovane seduto.

(3) Pausania, VIII, 45, 4 = Overbeck, n. 1150. È verisimile che i gruppi frontonali siano stati, se non eseguiti, composti da Scopa; ed è però innegabile nei residui di questi gruppi la impronta dell'arte scopadea. Si veda sui rinvenimenti di residui dei frontoni di Tegea: Treu in *Athenische Mitteilungen*, 1881, pp. 392 e segg., t. 14-15, e in *Antike Denkmäler*, I, t. 35; Mendel in *Bulletin de correspondance hellénique*, 1901, pp. 241 e segg., t. IV-VIII; Dugas in *Compte rendu de l'Acad. des inscriptions*, 1911, pp. 257 e segg.; Bulle, testo a Brunn Bruckmann, *Denkmäler*, t. 649, pp. 19 e segg. (il Bulle emette la ipotesi che il torso Alba della glittoteca Ny-Carlsberg, inedito, abbia appartenuto ad uno dei frontoni di Tegea). Sulla attendibilità del passo di Pausania per cui Scopa sarebbe stato l'architetto del tempio di Tegea, si vedano i dubbî del Cultrera (*Memorie della R. Accademia dei Lincei*, 1910, pag. 194).

nique, 1901, tav. VI), dal Mendel non a torto riferito alla Atalanta del frontone [1]; la disposizione del vestito ed il denudamento della mammella destra e della gamba destra sono analoghi e nel torso o nella Atalanta della idria H, 2.

Certo è, ad ogni modo, che scopadeo è il movimento passionale delle figure della idria H. 2 e della pelike Botkin, sicchè, per tale rispetto, ci vengono alla mente le agitate scene di lotta delle lastre del Mausoleo. Un solo ambiente artistico è comune così ai vasi come al frontone, la cui esecuzione, come giustamente fu osservato [2], cadrebbe, insieme con quella del tempio intiero, già nel secondo venticinquennio del secolo IV. La idria di Lampsaco H. 2 potrebbe essere anche posteriore al 350, e posteriore ancora l'anfora di Atene; poichè in essa idria è una tecnica ardita ad altissimo rilievo che rappresenta una novità rispetto alla tecnica a basso rilievo della idria cumana H, 1: vi si avverte quasi l'arditezza del lavoro a diversissimi livelli di rilievo con forti effetti dell'età ellenistica.

Il Reinach riferì questa idria H. 2 ad una fabbrica locale asiatica poco importante; questa idea fu combattuta dal Brückner, per cui sarebbe innegabile l'atticità della idria. Ed invero una conferma a ciò verrebbe dall'anfora attica di Atene. Ma tuttavia si può notare che nulla di più probabile è che le matrici di terrecotte attiche potessero essere trasportate o riprodotte in varî paesi. Alcuni esemplari invero, di cui farò in seguito cenno, sono provenienti dall'Italia meridionale; di uno di essi parecchie copie ci sono pervenute. Non vedo la ragione per negare la fabbricazione loro là dove questi esemplari sono venuti alla luce, pur dovendo ammettere l'atticità di origine delle figure di cui gli esemplari stessi sono adorni. L'atticità di origine è confermata da una forma di terracotta che fu trovata in Atene.

H, 3 = Forma di decorazione a rilievo di una idria o di altro vaso da Atene (tomba nella collina del Filopappo), al Museo Nazionale di Atene.

Matz in *Annali dell'Instituto*, 1871, t. R, pp. 210 seg.; Friederichs e Wolters, *Die Gipsabgüsse*, n. 1859; Winter, *Die Typen der figürlichen Terrakotten*, II, pag. 232, 1; Brückner, op. cit., pp. 11 e seg.; Reinach S., *Répertoire de reliefs*, II, pag. 343.

È esibita una scena nuziale: lo sposo sul letto trae a sè la sposa che vi è seduta sopra e che repugna un poco. Con ragione il Matz ha istituito il confronto tra la testa dello sposo e quella dell'apoxyomenos del Braccio Nuovo, nel quale riconosco pur sempre una copia di lavoro lisippeo: all'età di Lisippo può invero appartenere questa terracotta.

Con questa terracotta siamo già nel genere di rappresentazioni nuziali che, come adornano vasi dipinti del sec. IV, così costituiscono l'adornamento a rilievo di vasetti, i quali essi pure dovevano far parte del *mundus muliebris*. Le forme ed i concetti

(1) La imposizione della testa (*Bulletin de correspondance hellenique*, 1901, t. IV-V) sul tòrso, ammessa dal Furtwängler (*Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie*, 1916, pp. 383 e segg.) e da E. Gardner (*Journal of hellenic studies*, 1906, pp. 169 e segg.), è negata dal Dugas e dal Bulle, che pure ritengono scopadeo la testa. La pertinenza del tòrso al frontone è poi messa in dubbio dal Cultrera (*Memorie della R. Accademia dei Lincei*, 1910, pag. 211).

(2) Si veda Cultrera (op. cit., pag. 193) che adduce le ragioni politiche emesse dal Beloch, *Griechische Geschichte*, II, pag. 389, n. 2.

sono eguali, tanto nei vasi dipinti, quanto in quelli rilevati. Cito i seguenti esemplari:

H. 4 = Ariballo da Apollonia tracia, nell' *Antiquarium* di Berlino (1).

Brückner, op. cit., pp. 3 seg., t. I; Ducati in *Ausonia*, I, 1906, pag. 45, n. 4; Nicole, op. cit., pag. 150, n. 3.

Qui è uno dei momenti preparatorî all'unione nuziale. Lo sposo sul letto (*κλίνη παράβυστος*) (2) sacrifica ad Afrodite spargendo granelli d'incenso su di un thymiaterion; a destra è Eros; a sinistra è una donna velata, o Afrodite o una mortale anziana (la madre?), che tiene sul grembo la timida sposa e la incoraggia alla imminente sua denudazione (3); a sinistra del letto è una donna, o serva o compagna della sposa.

Pel gruppo della sposa sul grembo o di Afrodite o della madre si ricordi il gruppo analogo di Igea e di Paidia sulla idria di Adone da Populonia (Nicole, op. cit., t. III 2).

H, 5 = Lekythos da Napoli, nell'*Antiquarium* di Berlino (n. 3886) (4).

Brückner, op. cit., pag. 7; id., in *Athenische Mitteilungen*, 1907, pp. 85 e seg.; Winter, *Kunstgeschichte in Bildern*, pag. 313, n. 3.

È un ulteriore momento precedente la unione nuziale. La sposa, accompagnata da due pronube, si avanza verso destra, verisimilmente verso il letto nuziale. Ha già deposto l'abito su di una sedia; ma tiene ancora un velo e si avanza vergognosa, incoraggiata dalle compagne.

H, 6 = Ariballo da Atene, nell'*Antiquarium* di Berlino (n. 2704).

Brückner, op. cit., pp. 8 seg., t. 2 (5).

Qui, come nella terracotta H, 3, gli sposi sono già nel letto. Lo sposo pone la mano sulle spalle della sposa pudibonda che, sull'orlo del letto, non ha ancora lasciato cadere il velo. Le due figure femminili poste ai lati non hanno alcun rapporto col gruppo centrale, e certo sono state desunte da una scena di abbigliamento.

Nota, il Brückner, come le tre piccole lastre saldate sulla superficie ricurva dell'ariballo provengano da matrici rettilinee e non curveggianti. Verisimilmente questi

(1) Proviene dalla necropoli d'onde sono usciti gli ariballi A 42 e A 43: anzi fu rinvenuto in una tomba insieme con uno di questi due vasetti.

(2) Così il Brückner che cita Polluce, III, 43.

(3) Invece il Brückner crede che la sposa sia rappresentata nella donna velata, la quale terrebbe nel suo grembo una sua compagna. Questo non mi pare plausibile, poichè non si riescirebbe a spiegare la strana azione della sposa. Del resto, si confronti il gruppo di Afrodite, che tiene sul suo grembo la giovinetta sposa e la incorona, su di un lebete degli ultimi decennii del secolo V (Collignon e Couve, *Catalogue des vases peints du Musée National d'Athènes*, n. 1221; *Monumenti dell'Instituto*, X, t. XXXIV; *Athenische Mitteilungen*, 1907, t. V, 2, Nicole, op. cit., fig. 42).

(4) Altri cinque esemplari si conoscono, usciti dalla stessa matrice; si veda su di essi Heydemann, *Archäologische Zeitung*, 1873, pag. 20, e Brückner, op. cit., pp. 6 e seg.: uno da Napoli, a Berlino (n. 3885; *Arch. Zeit.*, 1872, t. 69 3), tre da Ruvo, uno pure dall'Italia meridionale (D'Harcanville, *Antiquités étrusques, grecques et romaines, tirées du cabinet de M. Hamilton*, II, t. 94).

(5) Il Brückner colloca questo vasetto nell'ultimo terzo del secolo V; a ciò si oppone, oltre allo stile delle figure, anche la bocca espansa del vasetto, propria degli ariballi del secolo IV.

rilievi erano destinati ad adornare superfici piane e, dice il Brückner, forse cassettine per abbigliamento (κοῖται o κοιτίδες). Non mancano su questi vasetti a rilievo le scene di abbigliamento che possono talora scambiarsi con scene di ἐπαύλια. Esempî:

H, 7 = Lekythos da Kertsch, all'Eremitaggio di Pietrogrado (1).

Archäologischer Anzeiger, 1908, pag. 174, fig. 10, *a-b* (Pharmakowsky).

H, 8 = Ariballo da Corinto.

Benndorf, *Griechische und sicilischer Vasenbilder*, t. LX, 2; Milchhöfer, op. cit., pag. 53, n. 41.

Come esempio dell'ambiente dionisiaco, così frequente nei vasi dipinti del sec. IV, cito il vasetto seguente:

H, 9 = Lekythos da Nola, nel Museo Britannico (G, 22).

Panofka, *Musée Blacas*, t. III; Rayet e Collignon, *Histoire de la céramique grecque*, pag. 266; Milchhöfer, op. cit., pag. 63, n. 42.

Il gruppo di Dioniso e di Arianna è tra due Menadi danzanti che presentano gli ovvii tipi della danzatrice con timpano e della danzatrice con la testa piegata all'indietro.

Bellerofonte sulla Chimera, campeggiante nel mezzo dal bel cratere genovese, sinora non bene edito, ricorre anche nel vasetto seguente:

H, 10 = Lekythos da Atene (pendio occidentale dell'acropoli), nel Museo Nazionale di Atene (Nicole, n. 1265).

Watzinger, *Athenische Mitteilungen*, XXVI, 1901, pag. 54, n. 7.

Il seguente frammento esibisce invece una scena, per cui ignoro il riscontro nella produzione ceramica dipinta:

H, 11 = Frammento da Kertsch, nell'Eremitaggio di Pietrogrado.

Compte-rendu, *Atlas*, 1876, t. V, 3; Reinach S., *Répertoire des vases*, I, pag. 50.

Vi è il residuo del gruppo di un giovane e di una donna a cavallo (2).

Così il mito che adorna il seguente vasetto non ci è offerto, sinora, da alcun vaso dipinto delle serie che sono oggetto del presente lavoro:

H, 12 = Ariballo del Museo Nazionale di Napoli (collezione Santangelo, n. 343)

Lucas in *Romische Mitteilungen*, XV, 1900, pp. 229 seg., figg. 1 e 2.

Vi è la scena del Sileno legato che è condotto alla presenza del re Mida. Il carattere orientale della scena bene si accorda con l'ariballo, di carattere tuttora « midiaco », del signore orientale su cammello col suo corteggio e con l'ariballo di Xenophantos.

Le tre lekythoi seguenti, riportando varî episodi della Iliupersis, costituiscono nella ceramica del sec. IV un gruppo isolato, in quanto che il mito della Iliupersis, così largamente sfruttato dai ceramografi del sec. VI e della prima metà del sec. V, è completamente estraneo sinora, per quanto io sappia, alla ceramica dipinta attica del sec. IV. Sono preziosi questi tre vasetti, perchè essi costituiscono una documen-

(1) Si rinvenne in una tomba da cui sono usciti gli orecchini descritti in *Arch. Anzeiger*, 1907, pag. 129, n. 1, simili a quelli editi in *Antiquités du Bosphore*, t. XIII *a*, 3.

(2) Si confronti il rilievo ellenistico della cavalcata notturna, del Museo Nazionale di Napoli (*Guida Ruesch*, n. 569; Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, t. 629 *a*, con testo di Sieveking; Reinach S., *Répertoire de reliefs*, III, pag. 89, n. 1).

tazione rara del modo con cui poterono essere concepiti ed espressi varî episodi della Iliupersis nel pieno sec. IV.

H, 13 = Lekythos da Kertsch, nell'Eremitaggio di Pietrogrado (n. 2226).

Antiquités du Bosphore, ed. Reinach S., t. XLVIII, 13 (si veda ivi la bibliografia anteriore); *Jahrbuch des Instituts*, 1894, pag. 162, fig. 36; ivi, pag. 62, n. 49 (Milchhöfer); Roscher, *Lexikon*, III, pp. 2963-2964, fig. 13.

Neottolemo, con spada sguainata, è contro Priamo rifugiato sull'ara: Ecuba è inseguita ed afferrata da un guerriero.

H, 14 = Lekythos dalla collezione Castellani, nel Museo Britannico (G, 23).

Smith, *Catalogue of vases*, IV, G, 23, fig. 28.

Episodio di Ajace e di Cassandra.

H, 15 = Lekythos della collezione Révil, nella Biblioteca Nazionale di Parigi (n. 481).

Rochette, *Monuments inédits d'antiquité figurée*, II, t. XLIX, 3; De Ridder, *Catalogue* ecc., n. 481, t. XX.

Andromaca sulla tomba di Ettore, assistita da Ecuba, riceve Astianatte recatole dalla nutrice. Andromaca fa ricordare nel suo atteggiamento le figure di afflitte sedute in monumenti sepolcrali del sec. IV: si confronti, per esempio, ciò che è espresso in una piccola metope del Museo di Atene [1], e nei due frontoni del sarcofago sidonio delle afflitte.

Probabilmente è in questi vasetti una eco di composizioni della grande arte del sec. IV, riferibili al ciclo troiano. Ad originali di analogo indirizzo artistico risalgono, attraverso vie mediate, alcuni quadretti che adornavano la *domus aurea* neroniana, quale il distacco di Ettore e di Andromaca [2], quale l'incontro di Paride e di Elena [3].

Infine menziono il seguente vaso:

H, 16 = Oinochoe della Cirenaica, al Museo del Louvre (Sala M).

Jahn, *Vasen mit Goldschmuck*, pag. 16, n. 32; Heydemann, *Pariser Antiken*, pag. 40, n. 1; Daremberg, Saglio, Pottier, art. *Rete*, fig. 5933, pag. 853.

Scena di pesca.

(1) Wolters, *Athenische Mitteilungen*, XVIII, 1893, pp. 1 e segg., t. I; Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, II, fig. 199; Svoronos, *Das Athener National-Museum*, t. CXXVIII, n. 1688. Rammento poi due manichi di specchio lavorati a giorno, con figure di donne dolenti: uno da Vizzini (Orsi, *Not degli scavi*, 1902, pag. 215; Pollak, *Oesterreichs he Jahreshefte*, 1904, pp. 204 e seg., n. 5), il secondo da Locri (Orsi, *Notizie degli Scavi, Supplemento*, 1913, p. 48, fig. 63, dal sep. 975).

(2) Weege, *Das Goldene Haus des Nero* (estratto dallo *Jahrbuch des Instituts*, 1913), t. 21 B, t. 22 e fig. 63, pp. 88 e segg.; il Weege accentua i motivi di stele attiche presso le due donne dietro Andromaca.

(3) Weege, op. cit., figg. 68 e 69, pp. 97 e segg.

CAPITOLO TERZO.

Osservazioni ulteriori e confronti risguardanti la ceramica attica del secolo IV.

§ 1.

Nel 1894, quando per opera di Carlo Robert (1) si era intensificata la ricerca su Polignoto e si cercava di rintracciare in vasi attici i motivi e le composizioni del grande affreschista, usciva lo scritto del Milchhöfer sulla pittura vascolare attica più recente (2) in cui, per coerenza al principio, da questo dotto sostenuto, che col sec. V avesse dovuto finire la produzione ceramica in Atene, al medesimo secolo erano ascritti alcuni dei vasi di cui sinora ho trattato. Le idee del Milchhöfer esercitarono, come è noto, fortissimo influsso, e furono infatti condivise dalla maggioranza dei dotti: menziono il Robert, che appunto nell'anno susseguente, 1895, pubblicando il suo terzo studio polignoteo (3), al sec. V ascrisse vasi del pieno sec. IV. Bisogna giungere alla pubblicazione della idria di Alessandria (A, 36), fatta dal Furtwängler, per vedere finalmente sfatata la perentoria teoria cronologica del Milchhöfer.

Ma una opinione discordante da questa teoria, una vera eccezione, chè così dobbiamo designarla, fu costituita da un dotto, specialista nello studio della plastica greca, dallo Amelung, il quale, appunto nel 1895, nel suo penetrante studio sulla base di Mantinea (4), diede a due insigni vasi di Kertsch (le due pelikai A, 1 e A, 11), a causa dei motivi e della espressione del panneggiamento delle figure femminili, una datazione più esatta, cioè il secondo quarto del IV secolo.

Ma, dopo l'abbandono della teoria del Milchhöfer innalzante e di moltissimi anni, di quasi un secolo, la più tarda produzione ceramica attica, si osserva, a mio avviso, per parte di alcuni dotti una reazione un po' troppo forte, poichè i prodotti ceramici che si riallacciano all'idria di Midia vengono collocati nei primi decennii, se non nella prima metà del sec. IV, e tutti i prodotti, di cui sin qui ho fatto parola, nella seconda metà, dello stesso secolo (5). Reazione, ripeto, un po' troppo spinta,

(1) *Die Nekyia des Polygnot* e *Die Iliupersis des Polygnot*, Halle, 1892 e 1893.

(2) *Zur jüngeren attischen Vasenmalerei* (*Jahrbuch des arch. Instituts*, 1894, pp. 57 e segg.).

(3) *Die Marathonschlacht in der Poikile und weiteres über Polygnot*, Halle, 1895.

(4) *Die Basis des Peiraeitoles aus Mantinea*, pag. 21, n. 1.

(5) Si vede per es. Hauser in *Oesterr. Jahreshefte* 1903, pag. 96, e nel testo al n. 598 di Brunn, Arndt, Bruckmann, *Denkmäler*. Il Pellegrini (*Catalogo dei vasi delle necropoli felsinee*, p. XXII) pone i vasi di Kertsch nel 360-330, quelli di Alessandria nel 330-300; la sua datazione viene perciò a coincidere in parte con la mia.

perchè, se altrove credo di aver a sufficienza provato che l'opera di Midia e dei vasi affini appartiene tuttora al sec. V, sono d'altro lato di avviso di collocare, come già aveva fatto lo Amelung, e come ha sostenuto più di recente il Watzinger [1], alcuni dei primi prodotti della serie qui discussa, fin verso il 375 all'incirca.

Il limite inferiore di tutta questa serie di vasi è sufficientemente reso certo dal rinvenimento di uno di essi in terreno alessandrino. La idria A. 36 è perciò di certo posteriore al 332/331; ma per essa e per altri vasi dobbiamo discendere ancòra. Ma la apparizione di una tarda idria attica dal suolo di Alessandria non è un fatto isolato; già il Furtwängler [2] scrisse che la idria da lui edita era stata trovata con una seconda policroma; osservò che una terza idria, con scena di danza, è esposta nel Museo greco-romano di Alessandria e proviene dalla necropoli di Hadra, a cui appartengono parecchi vasi attici, meno significanti, o con figure o con ornati; aggiunse infine, che un ulteriore tardo vaso attico fu rinvenuto ad Abusir accanto ad un sarcofago proto-tolemaico.

Ed alle necropoli di Hadra e di Abusir si aggiunge per l'Egitto, già tolemaico, quella di Naucratide scavata dal Petrie e da cui è uscita la lekythos a ghianda con scena della raccolta dell'incenso (E, 3).

La necropoli di Abusir è stata in sèguito pubblicata dal Watzinger [3]; ed il vasetto menzionato del Furtwängler, ritrovato nella necropoli insieme con altri frammentati, è l'ariballo E, 14 del mio elenco.

Ma forse il Watzinger innalza un po' troppo il limite a cui giungerebbero gli ultimi prodotti ceramici attici figurati, fissando esso limite nel 330 all'incirca. Sarei invece di avviso di trasportare tale limite più in giù di circa un ventennio. Con ragione il Watzinger presuppone un intervallo tra la fabbrica di un vaso in Atene e la sua deposizione in una tomba in Egitto o in Crimea; consimile supposizione io ho fatto per quel che concerne il materiale ceramico di Felsina [4], e credo ragionevole, ripeto, doverla mantenere anche in riguardo ai prodotti che costituiscono oggetto del presente studio, sebbene io sia convinto che lo spazio di tempo da presupporre debba essere maggiore per Felsina, ed in generale per la Etruria, che non per l'Egitto e la Crimea, data la diversità di tempo e di civiltà, dato cioè il molto maggior valore che nel secolo d'oro della ceramica attica, cioè nel V, gli Etruschi dovevano annettere ai prodotti di questa ceramica, rispetto a quello annesso dalle popolazioni ellenizzate della Crimea e dell'Egitto nel sec. IV [5].

Ma la datazione del Watzinger per vasi come la idria alessandrina A. 36 è dimostrata, a mio avviso, un po' troppo alta da un recente rinvenimento. L'autore

(1) *Griechische Holzsarkophage*, pag. 11.

(2) Furtwängler e Reichhold, testo, serie I, pp. 206 e seg.

(3) Nell'opera citata che costituisce il fasc. III degli *Ausgrabungen der deutschen Orient-Gesellschaft in Abusir*, 1902-1904, Lipsia, 1905.

(4) *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per la Romagna*, 1907, pag. 63; *Monumenti dei Lincei*, XX, 1911, pp. 462 e segg.

(5) Il Watzinger suppone che i prodotti di ceramica attica di Alessandria fossero recati da coloni in Egitto dopo la fondazione di Alessandria ed ivi, negli ultimi due decennii del secolo IV, fossero sostituiti da altre serie di prodotti.

con amazzonomachia B. 6 è stata trovata con altri oggetti: e se, tra di essi lo statere aureo di Alessandro Magno accenna ad età anteriore al 323, significanti sono d'altra parte i due frammenti di anfora panatenaica coi resti del nome dell'arconte Neaichmos (320-319 av. Cr.). Credo pertanto che nulla si opponga a collocare l'anfora B. 6, e, conseguentemente, la parellela idria A 36, nello stesso tempo a cui appartiene la stessa anfora panatenaica; e perciò dovremmo agli anni successivi al 320 ascrivere la produzione ceramica attica figurata, ancora posteriore.

Si perverrebbe così al 315 o al 310; si entrerebbe perciò, con gli ultimi prodotti, in età ellenistica, ed invero la necropoli di Naucratide, oltre alla lekythos a ghianda sopra citata, ha dato un bronzo del primo Tolomeo con la testa di Alessandro ricoperta da pelle elefantina nel diritto e con l'aquila nel rovescio (305-285).

E così uno statere aureo di Lisimaco di Tracia, posteriore al 306 (1), è stato trovato (2) insieme con un coperchio di tazza policromo e dorato, inedito è vero, ma che tuttavia, per la descrizione sua, si deve considerare come pertinente alla serie A.

Così il coperchio di tazza che è una degenerazione da quello segnato nella serie A col n. 49, e che dal Ceramico pervenne ai monti delle Marche, e fu sepolto in una tomba gallica di Montefortino (3), pel materiale ricchissimo concomitante della necropoli, che spetta tutta alla dominazione gallica, deve essere ascritto agli ultimi anni del sec. IV (4). Esso coperchio costituisce poi l'unico prodotto ceramico attico figurato, poichè gli altri vasi rinvenuti nella necropoli di Montefortino, non solo le tazze, ma anche l'oxybaphon (5) mi sembrano di fabbrica cosiddetta etrusco-campana d'imitazione della ceramica attica tarda.

E per la fine di questa ceramica non è senza importanza il constatare che proprio dopo il 310 non più appariscono anfore panatenaiche di argilla dipinta (6), di modo che sembra sempre più probabile indicare l'anno 310 all'incirca come il più basso termine della gloriosa ceramica figurata di Atene.

Fissato adunque questo limite inferiore, si deve cercare di raggiungere, se non con eguale fondatezza, almeno con molta probabilità, anche il termine superiore da cui si inizia la produzione ceramica così peculiare della serie A.

(1) Reca la testa di Alessandro Magno ed Athena nicefora seduta ed ha la leggenda *Βασιλέως Λυσιμάχου* ed è perciò da attribuirsi al periodo subito dopo il 306 (si veda Head, *Historia numorum*, pag. 284).

(2) Si veda Watzinger, op. cit., pag. 12.

(3) Brizio, *Monumenti dei Lincei*, IX, 1899, vol. IX, t. XII, 7, 7 *a*.

(4) Già dal Déchelette (*Montefortino et Ornavasso* in *Revue archéologique*, 1902, vol. XL, pp. 245 e segg.) e da me (*Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per la Romagna*, 1907, pp. 80 e segg.) la necropoli di Montefortino è stata collocata nei primi anni del secolo III. Ma volendo anche credere che essa sia del tutto anteriore alla prima invasione del paese dei Senoni da parte di Q. Fabio Rulliano (295 a. C.) non si può ad ogni modo risalire più in su degli ultimi anni del sec. IV (si veda, per le date della conquista del paese dei Senoni, De Sanctis, *Storia dei Romani*, II, pag. 358 e pp. 375 e segg.).

(5) Brizio, op. cit., t. XII.

(6) Von Brauchitsch, *Die panathenäischen Preisamphoren*, pag. 82. Osserva giustamente il Von Brauchitsch come la sparizione delle anfore panatenaiche dopo il 310 si debba, come la sparizione dei pomposi rilievi funerari, alla signoria di Demetrio Falereo.

Già notai, pagine addietro, alcune somiglianze ed alcune differenze tra i vasi della serie A ed i vasi cosiddetti midiaci, coi vasi affini e però coevi. Per le non leggiere differenze dobbiamo ammettere tra i due indirizzi di produzione un distacco che presuppone un non breve periodo di anni. Credo di già aver sufficientemente provato con osservazioni stilistiche e stratigrafiche come la produzione « midiaca », e però quella a essa affine, debba essere collocata, per quanto concerne gli esemplari migliori, nel secolo V e, per quanto si riferisce allo scadimento dell'indirizzo artistico « midiaco », nei primi decennii del sec. IV. Posteriori a questa produzione di decadenza si debbono ammettere i prodotti della serie di cui sin qui abbiamo trattato.

Ed in realtà nei primi prodotti della serie A dobbiamo riconoscere una rinascita di corta durata, è vero, ma magnifica: dopo s'inizia, lenta, la decadenza; e la ceramica attica, dopo di aver superato e percorso le fasi sue più belle, dopo un momentaneo rifiorire di forme e di aspetti, stanca, esaurita, si avvia nel fatale dissolvitore cammino della sua morte.

Già in base alle suddette considerazioni dovremmo fissare la esecuzione dei vasi migliori della serie A, di quelli segnati dai nn. 1-9, dopo l'inizio del secondo quarto del secolo, e dovremmo estendere il lento esaurimento delle forme sino verso il 310 av. Cr. Ma credo di poter suffragare con altre considerazioni questa datazione. Vi sono in realtà vasi che preparano l'apparizione, che può a prima vista meravigliare, di prodotti come la nobile pelike eleusinia A, 1, come il nobile coperchio di tazza A, 2.

Cito, prima di tutto, un ariballo proveniente da Cipro ed ora al Museo Britannico: esso è adorno della scena della uccisione della Sfinge per opera di Edipo [1] (fig. 16).

È stato con giusta ragione osservato che la importazione ceramica attica nell'isola di Cipro appartiene al periodo di quel re di Salamina, così amico degli Ateniesi, che fu Evagora I [2]. Il regno di questo dinasta che, sul fondo suo orientale, presenta aspetto sì ellenico, si estenderebbe dal 411 al 374-373 [3]; l'ariballo suddetto, insieme con altri vasi [4], appartiene adunque al periodo del regno di Evagora I.

[1] Smith, *Catalogue of vases*, III, E, 696; Murray in *Journal of Hellenic Studies*, VIII, pp. 320 e segg., t. 81; *Wiener Vorlegeblätter*, 1889, t. IX, 9 *a-b*; Ohnefalsch-Richter, *Kypros, Die Bibel und Homer*, t. CLXXXIV, 1; Milchhöfer, op. cit., pag. 61, n. 23; Robert *Die Marathonschlacht*, pag. 75; Watzinger, op. cit., pag. 11; Ducati in *Ausonia*, I, pag. 47, fig. 6, e in *Oesterreichische Jahreshefte*, 1907, pp. 255 e seg.

[2] Herrmann, *Das Gräberfeld von Marion auf Cypern. 4tes Berliner Winckelmann's programm*, 1888, pag. 34; Watzinger, op. cit., pag. 11.

[3] Si veda Jacoby, *Evagoras* in Pauly e Wissowa, VI, pp. 820 e segg.

[4] Menziono l'ariballo pure del Museo Britannico (III, E. 699; *Journal of Hellenic Studies* 1890, t. IV; Milchhöfer, op. cit., pag. 61, n. 24; Walters, *History of ancient pottery*, II, pag. 23) con scena riferibile ad Afrodite e ad un suo amante (Anchise, pel Walters Adone). Questo ariballo è un esempio di derivazione dallo stile miniaturistico « midiaco » (si veda Ducati, *I vasi di Midia*, pag. 164 n. 6) e però, a mio avviso, appartiene già al sec. IV; esso poi, essendo stato importato a Cipro, con tutta verosimiglianza durante il regno di Evagora I, costituisce una prova contraria a quelli che collocano nella prima metà del sec. IV i vasi « midiaci ».

Ora esso fu collocato dal Watzinger alla fine del sec. V; io credo invece che debba essere ascritto al sec. IV già inoltrato, presentandosi esso come un esemplare immediatamente precursore dei vasi della serie A.

Va notata prima di tutto la forma dell'imboccatura del vasetto, la quale, rientrante verso l'alto ed espansa poi nella orlatura, è peculiare degli ariballi del sec. IV (1), mentre non si riscontra in quelli del sec. V (2).

Non mi convince poi l'avvicinamento, proposto dal Watzinger, al cratere berlinese di Andromeda (3), sebbene anche questo cratere, contrariamente al dotto su detto, non credo che debba essere ascritto alla fine del sec. V.

Invero, in stretta connessione con la nota anfora napoletana di Pronomos fu posto il cratere di Perseo e di Andromeda dal Bethe che ne fu l'editore, e che, seguito dallo Engelmann, credette in una dipendenza assoluta di questo vaso dalla Andromeda euripidea recitata nel 412 (4), colpito dalla concordanza perfetta degli ornati dei vestiti con quegli degli attori dell'anfora napoletana.

Ma questa ricchezza di ornati si ritrova su altri vasi anche anteriori, come l'anfora ruvestina di Talos, e non costituisce una peculiarità delle pitture ceramiche che si suppongono espresse sotto l'immediato influsso di opere tragiche (5).

La mancanza poi dei vestiti, per dir così teatrali, presso alcune figure del cratere, Cefeo, Hermes, Perseo e, in parte, Afrodite, è dal Bethe spiegata con la citazione della grande anfora monacense da Canosa di Monaco (6), in cui, pur essendo la pittura innegabilmente in dipendenza da una tragedia (7), non tutte le figure hanno il supposto abito teatrale.

Mi pare errato da parte del Bethe, in appoggio alla sua idea della riproduzione esatta della scena euripidea sul cratere berlinese, la citazione di un prodotto italioto, in cui si avrebbe solo una reminiscenza, sia pur fedele, ma sempre reminiscenza, di una tragedia. Anzi, ciò che di comune unisce questi due vasi (l'abbigliamento supposto drammatico ristretto a solo poche figure) avrebbe dovuto indurre il Bethe a vedere nel cratere berlinese solo una analoga reminiscenza di una tragedia come pel caso dell'anfora di Monaco.

Se era poi necessario nel dramma indossare abiti riccamente ornati, e se, per tale ragione, il ceramografo della anfora napoletana ha dato tali vestiti a parte del personale tragico, non è d'altra parte necessario il riconoscere nei vasi, in tutte le scene con persone che indossano abiti di tal fatta, esatte riproduzioni di scene tea-

(1) Es. Smith, *British Museum, Catalogue of vases*, III, E, 695; Furtwängler e Reichhold, t. 78, 3.

(2) Smith, op. cit., III, E, 697; Furtwängler e Reichhold, t. 78, 2.

(3) Da Capua: Bethe in *Jahrbuch des d. arch. Instituts*, XI, 1897, t. I, pp. 292 e segg.; Engelmann, *Studien zu den Tragikern*, pp. 69 e segg.; Roscher, *Lexikon*, III, pp. 1997-8, fig. 2.

(4) Il Bethe scrisse: *Die einzige attische Darstellung* (quella del cratere) *von Figuren der Tragoedie in ihrer Theaterkleidung*.

(5) Si cfr. Rizzo in *Rivista di filologia e d'istruzione classica*, XXX, 1902, pag. 480.

(6) *Archäologische Zeitung*, 1847, t. 3; *Wiener Vorlegeblätter*, ser. I, t. 12; Furtwängler e Reichhold, t. 90.

(7) Vogel, *Scenen euripideischer Tragoedien*, 1886, pp. 146 e segg.; Huddilston, *Greek tragedy in the light of vasepaintings*, 1898, pag. 146.

trali. E già del resto vedemmo come in varie pitture di vasi del sec. IV, che certamente non riproducono episodî tragici, il medesimo metodo ornamentale dei vestiti, proprio dei vasi della fine del sec. V. si sia mantenuto assai schematizzato.

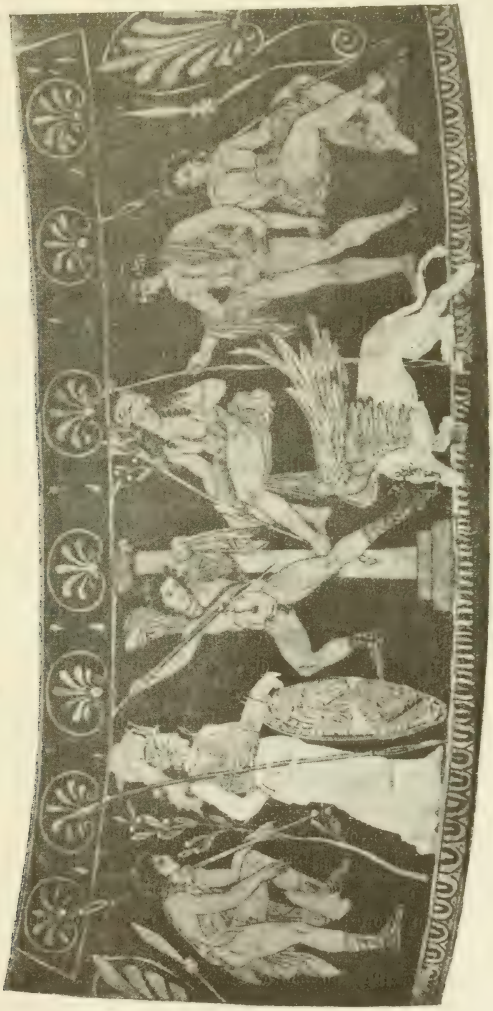

Fig. 16.

I volti delle figure del cratere berlinese mostrano poi somiglianze con quelli sul cratere di Faone (Furtwängler e Reichhold, t. 59); gli occhi ivi assumono una forma più allungata e più stretta, e così la testa ha un contorno più schiacciato;

manca tuttavia la forma sfuggente e bassa del mento. Perciò porrei questo cratere berlinese non tanto lontano da quello di Faone: forse esso fu fabbricato nel secondo decennio del secolo IV, mentre all'inizio del primo ascriverei, per ragioni altrove esposte [1], l'anfora di Pronomos.

Ritornando all'ariballo di Cipro, dobbiamo osservare che ivi, nelle figure rappresentate, sono dei caratteri diversi che nel cratere di Andromeda e nei vasi affini. Allo schematismo e al convenzionalismo delle figure del cratere si contrappongono la vivacità ed il rendimento corporeo delle figure nell'ariballo ciprioto con ricerca di scorci e di esibizione di prospetto ed arditezza di movimenti, caratteri tutti che riscontriamo nei più bei vasi della serie A.

Ed invero l'Athena policroma con l'elmo attico sormontato da ricco cimiero, con lo scudo a rilievi, quell'Athena che, appunto pel suo atteggiamento e per la sua armatura, richiama tanto, come è stato notato, la παρθένος fidiaca, è assai vicina alla Athena, pure policroma e dorata, della nascita di Jacco sulla pelike A, 1, la quale, più ancora della Athena sulla idria A, 33 rammenta alla sua volta la figura della dea del frontone occidentale del Partenone. Per l'ariballo e per la pelike si può dire che si tratta quasi del medesimo tipo di figura posto di profilo ed in riposo nell'ariballo, posto di prospetto ed in movimento nella pelike. E così la figura di Apollo rammenta quella di Dioniso seduto, nella stessa pelike A, 1; e, così, caratteristiche del gruppo di vasi della serie A sono le altre figure di Polluce e di Enea. Ma nell'ariballo non sono ancòra tutte le qualità specifiche dei vasi della serie A: i capelli sono ancòra trattati a masse nere, ondulate, come nel ciclo di Midia; gli occhi sono di forma allungata e non hanno ancora la espressione patetica che si riconosce nelle migliori figure della serie A: il drappeggio è espresso ancora in modo regolare a lunghe pieghe non spezzate [2]. Nè si deve tacere che un segno di anteriorità nell'ariballo è dato dalla presenza di iscrizioni che designano i varî personaggi.

Aggiungo, infine, che le figure efebiche dell'ariballo presentano innegabile analogia con le figure di Ippomene e dei suoi compagni o rivali sul cratere felsineo di Atalanta (Pellegrini, n. 300; *Museo italiano di antichità classica*, II, t. II *a*) che è certamente anteriore, ma che non può discendere più in giù della fine del sec. V.

Non credo adunque di essere in errore nell'attribuire come data di esecuzione all'ariballo ciprioto il 380 all'incirca [3]. Ma, d'altro lato, non si può supporre il gruppo nn. 1-9 della serie A molto discosto dal suddetto ariballo; onde per esso dovremmo fissare gli anni subito dopo l'inizio del secondo quarto del secolo.

La figura di Polluce dell'ariballo rammenta assai quella di Apollo su di un frammento di vaso trovato a Ceglie del Campo (Bari), con scena riferibile al mito di Laocoonte [4]. Il frammento è tuttavia, a mio avviso, anteriore all'ariballo ciprioto;

(1) *Rendiconti dei Lincei*, 1913, pp. 536 e seg.

(2) Per la clamide svolazzante di Edipo, si cfr. il guerriero irrompente da sinistra nel rilievo della tomba pei caduti del 394 a Corinto e a Coronea (Brückner, *Athenische Mitteilungen*, 1910, t. XI-XII, pp. 219 e segg.).

(3) Si cfr. *Oesterreichische Jahreshefte*, 1907, pag. 258; *Rendiconti dei Lincei*, 1913, p. 546.

(4) Collez. Jatta a Ruvo; *Monumenti antichi dei Lincei*, IX, 1899, pp. 193 e segg., t. XV (M. Jatta). Erroneamente, come è noto, M. Jatta vide nel simulacro di Apollo esibito in questo

più che dalla mancanza dell'oro e del bianco, e più che dal trattamento dell'idolo piuttosto arcaicamente reso, tale anteriorità sarebbe provata dallo stile, più legato, delle figure.

Agli inizî del sec. IV sarebbe da collocare un altro prodotto ceramico proveniente dall'Italia meridionale e che, come già ebbi ad accentuare (1), costituirebbe un anello di congiunzione tra l'ariballo ciprioto e la tazza con gigantomachia di Aristofane e di Ergino (2), alla quale si debbono ora aggiungere le due tazze con centauromachia di Boston (3), le quali tuttavia mi sembrano più recenti, ed impregnate dell'indirizzo artistico « midiaco ».

Questo prodotto è il cratere frammentato ruvestino del Museo di Napoli (4), con scena di gigantomachia e con speciale riferimento, nel lato posteriore, a Dioniso (5). Già accentuai altrove come dopo questa opera mirabile, in cui si avvertono grande foga di motivi ed arditezza di scorci, altre se ne dovrebbero menzionare palesanti pur esse scene di lotta, testificanti il medesimo indirizzo di arte, sebbene con espressione meno nobile. Così le gigantomachie su due vasi coevi, quali la pelike di Tanagra ad Atene (6) e la nota anfora di Milo del Louvre (7), così le amazzonomachie su vasi come il cratere già Peralta della Biblioteca Nazionale di Parigi (8) e la pelike già Sabouroff di Berlino (9).

Si aggiunga ora un cratere, purtroppo a me noto solo da due non chiare zincografie; acquistato in Atene, sarebbe in una collezione privata di Tubinga (10). La scena di battaglia che adorna questo cratere sembrerebbe alludere, secondo l'avviso del

frammento un figlio di Laocoonte; tale errore è stato dapprima notato dallo Engelmann (*Archäologische Studien zu den Tragikern*, pag. 22), a cui rimando per la supposta dipendenza della scena del vaso dal Laocoonte sofocleo.

(1) *Oesterreichische Jareshefte*, 1907, X, pag. 258.

(2) Berlino, n. 2531; Gerhard, *Trinkschalen und Gefässe*, t. 2-3; Furtwängler e Reichhold, t. 127.

(3) Furtwängler e Reichhold, t. 128 e 129.

(4) Heydemann, n. 2883; *Monumenti dell'Instituto*, IX, t. VI = Reinach S., I, pag. 181; *Oesterreichische Jahreshefte*, 1907, figg. 83-85; Furtwängler e Reichhold, testo, ser. II, figg. 73-75.

(5) Si può aggiungere l'ariballo berlinese, probabilmente più recente, edito dal Winnefeld, con scena che è come un *excerptum* da una gigantomachia (*Festschrift für O. Benndorf*, pp. 72 e segg., t. I).

(6) Collignon e Couve, n. 1259; il lato A ha la scena di battaglia riferibile alla gigantomachia, ed è edito in *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική*, 1883, t. 7; il lato B contiene quattro figure efebiche.

(7) *Monuments grecs*, 1875, t. I-II, da cui dipendono *Wiener Vorlegeblätter*, ser. VIII, t. 7; Rayet e Collignon, op. cit., fig. 108; Bulle, *Der schöne Mensch*, fig. 198-199 ecc. Ultima riproduzione in Furtwängler e Reichhold, t. 96-97, testo, ser. II, pp. 193 e segg. Contro la datazione nel sec. V del Furtwängler si veda Ducati in *Oesterr. Jahreshefte*, 1908, pp. 135 e segg. La data del Furtwängler è recentemente seguìta dal Bulle e dal Kurth (*Neapolis*, I, p. 57, n. 3, t. III) il quale ascrive l'anfora alla stessa officina dell'anfora di Pronomos.

(8) De Ridder, n. 427. Il lato A con amazzonomachia è edito in Millin, *Peintures de vases*, ed. Reinach S., t. 56-57. L'oxybaphon dell'Italia meridionale (già Tischbein), ora al Louvre, con amazzonomachia, mi sembra italioto (Millin, op. cit., t. 61).

(9) Furtwängler, n. 2625; id., *Sammlung Sabouroff*, t. 66.

(10) *Athenische Mitteilungen*, 1910, pp. 230 e segg., figg. 7 e 8 (Brückner).

Brückner, per la presenza di due Sileni e della ghirlanda di vite, alla vita elisiaca; ad ogni modo preziosa è pel nostro asserto la constatazione di una innegabile dipendenza da rappresentazioni di rilievi del Ceramico dell'inizio del sec. IV.

Stringente è infatti il confronto tra il gruppo centrale del cavaliere e del caduto, con ciò che è rappresentato sulla stele di Dexileos. Onde si avrebbe una conferma per collocare questo e gli altri vasi, di cui sopra ho fatto menzione, nei primi decennî del sec. IV.

Mi indugiai altrove (1) sulla importanza che, a mio avviso, il cratere napoletano con gigantomachia, rinvenuto a Ruvo, ha nello studio dello sviluppo della ceramica apula del sec. IV (2).

Dalla fusione di questo indirizzo artistico con forte risalto delle varie parti anatomiche delle figure e con la tendenza ad esibire il volto a vario prospetto, e dell'indirizzo artistico miniaturistico o « midiaco » con le gentili figure di donne in scene graziose, sembra a me che sia risultato con caratteri così peculiari lo stile, che possiamo dapprima chiamare di Kertsch, dei più bei vasi della serie A. Una consimile fusione mi pare avvertibile nella produzione apula del sec. IV, in cui grande influsso dovettero esercitare, da un lato prodotti come il suddetto cratere della gigantomachia trovato a Ruvo, dall'altro prodotti come la idria di Midia, verisimilmente rinvenuta nell'Italia meridionale, e come l'anfora di Talos e quella di Pronomos, pure esse trovate a Ruvo.

Ruvo adunque sarebbe stato uno dei primi centri in cui la forte importazione di ceramica attica avrebbe dato origine a ceramica locale con peculiari caratteri. Ma non Ruvo soltanto. Nota giustamente il Delbrück (3) come, nei prodotti ceramici recentemente raccolti ed ascritti alla fabbrica di Armento in Lucania (4), alcuni di quelli pertinenti alla più antica fase di sviluppo abbiano una impronta innegabile di atticismo. Specialmente l'oxybaphon di Vienna (5) ha iscrizioni attiche ed un contenuto, uno schema di rappresentazione che è consimile in prodotti attici: il sacrifizio di Herakles. Non credo perciò improbabile che, invece di Armento, questo oxybaphon, con altri vasi, debba essere ascritto alla non lontana città ellenica di Eraclea.

Ad Eraclea avrebbero avuto vigore, come a Ruvo, alcune delle prime officine locali direttamente rampollate dalla ceramica ateniese, e però con forte intonazione attica: officine locali, da cui sarebbe derivata la produzione indigena ellenico-lucana, la quale, come è noto, ha così forti e ben definite qualità.

(1) Sempre nello scritto *Osservazioni sull'inizio della ceramica apula figurata* (*Oesterreichische Jahreshefte*, 1907, pp. 251 e segg.).

(2) Pretta derivazione apula da modelli come questo cratere napoletano sarebbe, per esempio, la gigantomachia su di un'anfora da Ceglie del Campo, ora nel Museo Provinciale di Bari (Jatta M. in *Ausonia*, III, 1909, fig. 1-3). Un semplice sguardo a questa anfora ci mostra quanto nella ricerca di effetto le forme sieno diventate grossolane, sebbene non si scorga ancora la sciatteria propria di vasi apuli recenziori.

(3) *Archäologischer Anzeiger*, 1913, pp. 173 e segg.

(4) *Jahrbuch des Instituts*, 1912, pp. 265 e segg.

(5) Laborde, *Collection de vases du M. le comte De Lamberg*, I, t. 23; Millingen, *Peintures de vases*, ed. S. Reinach, t. 51; *Archäologische Zeitung*, 1845, t. 35; *Jahrbuch des Instituts*, 1912, pag. 265, fig. 1.

Riprendo cioè una idea che fu già espressa dal Furtwängler [1] e sviluppata poi dallo Hauser [2]. Questi ingegnosamente ha riconosciuto nella cosiddetta anfora di Fineo [3], nelle lettere HE su di un pithos rappresentato nella scena, la marca di fabbrica, il luogo di origine, cioè Eraclea. A questa città lo Hauser ascrive altri due insigni vasi, due crateri [4], e, credo, con ragione; ma mi pare improbabile l'attribuzione loro a Zeuxis, che lo Hauser, a torto, ritiene nativo della italiota Eraclea [5].

Ma non solo Eraclea potrebbe essere uno dei luoghi, ove, sul bel tronco della ceramica attica, si sarebbe innestata la ceramica italiota: sibbene anche Taranto. Non sono affatto seguace della teoria tarantina escogitata da F. Lenormant [6], propugnata dal Furtwängler e accolta da molti, tra cui menziono il Watzinger [7], ma dal Furtwängler stesso attenuata nel testo alla *Griechische Vasenmalerei*, ove alla denominazione di vaso tarantino, nel testo alla tavola 10, è sostituita quella di vasi apuli nel testo alle tavole 88-90. E già in un mio scritto di alcuni anni or sono [8] mi ero mostrato contrario alla detta teoria tarantina, nominando il Patroni che ne è stato e ne è il principale avversario [9]. Ma non vorrei negare alla grande città marinara qualsiasi parte nella produzione ceramica.

Il bellissimo frammento con testa di centauressa, edito da Hauser [10], proviene da Taranto; è designato dal suo editore come attico, ma potrebbe essere stato eseguito proprio in Taranto stessa e si potrebbe avere nel miserando frammento una testimonianza di questa trasposizione della ceramica attica nella Magna Grecia, trasposizione che è d'uopo ammettere negli inizî della ceramica italiota. Si deve poi notare che

(1) *Meisterwerke der griech. Plastik*, pag. 158.

(2) *Griechische Vasenmalerei*, testo, serie II, pp. 241 e segg.

(3) Collezione Jatta a Ruvo, n. 1095; Furtwängler e Reichhold, t. 60, 2. Il Furtwängler ivi (testo, serie I, pag. 300) aveva già pensato ad Eraclea o a Turii come luogo di fabbrica del vaso.

(4) 1° nella Biblioteca Nazionale di Parigi (*Monumenti dell'Instituto*, IV, t. XVIII e Furtwängler e Reichhold, t. 60, 1). Manifesta è la dipendenza della scena del giudizio di Paride da vasi attici con eguale contenuto, degli ultimi decenni, del sec. V, per cui rimando a *Römische Mitteilungen*, 1906, pp. 125 e segg. 2° al Museo Britannico (Furtwängler e Reichhold, t. 110, 4). I due crateri provengono da Pisticci.

(5) Già il Klein (*Geschichte der griechischen Kunst*, II, 1905, pag. 167) ha osservato come Zeuxis, autore dell'Eros coronato di rose, di cui si fa menzione negli Acarnesi di Aristofane (425 av. Cr.), e designato come giovinetto nel Protagora platonico (432 av. Cr.) non possa essere nato nella Eraclea italiota fondata nel 433-432 (cfr. Weiss in Pauly e Wissowa, pp. 404 e segg.); sostiene il Klein che luogo di nascita di Zeuxis fosse Eraclea nel Ponto.

(6) *Compte-rendu de l'Académie des inscriptions et des belles lettres*, 1879, pag. 291; *Gazette archéologique*, 1881-82, pp. 102 e 186; *La grande Grèce*, I, pp. 93 e segg.

(7) *De vasculis pictis tarentinis*. Bonn, 1899.

(8) *Oesterreichische Jahreshefte*, 1907, pp. 251 e segg.

(9) *La ceramica antica nell'Italia meridionale*, pag. IX e pp. 131 e segg.; *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei*, 1912, pp. 581 e seg.

(10) Furtwängler e Reichhold, ser. II, testo, pag. 265, fig. 94 *b*. Questo frammento è di certo anteriore ai vasi della serie A; accanto ad esso porrei un frammento, forse di cratere, acquistato in Atene ed esistente al Museo accademico artistico di Bonn (Von Salis, *Jahrbuch des Instituts*, XXV, 1910, pag. 138, fig. 5), frammento in cui è conservata parte di Arianna dormiente con accanto i residui di Eros e di Teseo che si allontana.

nel frammento si avrebbe, come osserva lo Hauser, un influsso di una grande opera di Zeuxis.

Alcuni frammenti di vasi provenienti dagli scavi del R. Arsenale a Taranto (1) potrebbero appartenere a vasi fabbricati in Taranto stessa sotto il fortissimo influsso attico; così il frammento col residuo di scena riferibile ad Andromeda (2), così altri due frammenti (3). Ed il bellissimo residuo di vaso con scena degli Inferi edito dal Bendinelli (4), come questi osserva, può benissimo appartenere ad un vaso fabbricato a Taranto stessa e può benissimo essere considerato come uno dei modelli d'onde discendono i vasi apuli con scene degli Inferi; ora tale frammento, e questo ha riconosciuto il suo editore, è un documento del passaggio dallo stile attico allo stile italioto

Non è poi mestieri che io m'indugi ad accentuare le affinità stilistiche appariscenti di questo frammento con l'oxybaphon di Armento del Museo del Louvre esibente la purificazione di Oreste (5); ma questo oxybaphon ha un carattere stilistico locale con minor impronta di atticismo del frammento, al cui indirizzo disegnatorio tuttavia appartiene.

Altra, diversa derivazione s'intravvede nei frammenti, forse ruvestini, di Carlsruhe con analogo contenuto infernale (6). Ora è noto come essi frammenti fossero giudicati attici dal Winnefeld (7). L'atticismo di questi frammenti è forse ancora più forte di quello che appare dal frammento di Taranto, per non dire del citato vaso di Armento. In realtà si tratta, per questi esemplari, di prodotti posteriori (8) e al cratere con gigantomachia (Ruvo) od al frammento della centauressa (Taranto), in cui si avrebbe, come sopra ho detto, un documento di attività di ceramografi attici in Taranto stessa (9), documento al quale potrebbe aggiungersi il frammento tarantino riferibile alla caccia del cignale di Calidone (10).

(1) *Neapolis*, I, 1913, pp. 136 e segg.

(2) *Neapolis*, I, pag. 136, fig. 3. Il contenuto del frammento, ivi male spiegato, è stato riconosciuto dal Leonhard (*Neapolis*, I, 1914, pp. 266 e segg.) col confronto di un vaso pericleo del Museo Britannico (Furtwängler e Reichhold, t. 77).

(3) *Neapolis*, ivi, fig. 2 e 4.

(4) *Ausonia*, VII, 1913, pp. 109 e segg., fig. 1.

(5) Furtwängler e Reichhold, t. 120.

(6) Provengono dall'Apulia; Winnefeld, *Beschr. der Vasensammlung*, Carlsruhe, 1887, n. 258; *Arch. Zeitung*, 1884, t. 19; *Jahrbuch des Instituts*, 1889, t. 7, pp. 227 e segg. (Winkler); *Oesterr. Jahreshefte*, 1907, fig. 86 e t. VII.

(7) Si cfr., per esempio, il rendimento del mantello di Piritoo con quello di Eripo sull'aríballo ciprioto.

(8) Non seguo perciò il Bendinelli (op. cit., pag. 114) che nel frammento da lui edito vede una contemporaneità, se non una anteriorità alla produzione « midiaca ».

(9) Sugli influssi attici in Taranto si veda Pollak (*Oesterr. Jahreshefte*, 1904, pp. 204 e segg.); ma in realtà non mi sembra affatto provato che i manichi figurati di specchi da lui studiati debbano essere ascritti a Taranto piuttosto che, come io credo, a Locri. L'influsso attico sarebbe provato da opere come la tazza del Museo di Bari (Mayer M., *La coppa tarantina di argento dorato*, Bari 1910; Reinach S., *Répertoire de reliefs*, III, pag. 5), e come anche la bocca ed il rhyton di Trieste (Puschi e Winter, *Oesterr. Jahreshefte*, V, 1902, pp 115 e segg., figg. 31-32, t. I), sebbene il Winter giudichi questo rhyton come una opera di arte jonica della seconda metà del sec. V.

(10) *Neapolis*, I, 1913, pag. 135, fig. 2.

E l'attività di ceramografi attici si può supporre non solo a Taranto (1) e ad Eraclea, ma anche a Ruvo, perchè a pennello di Attici attivi a Ruvo nulla si oppone che si ascrivano, non solo i frammenti di Carlsruhe, ma anche il frammento del mito di Laocoonte e forse lo stesso cratere con scena di gigantomachia.

Infine Eraclea, Taranto, queste città greche e marinare, ed accanto ad esse Ruvo, ricca di argilla figulina, saranno state ponti di passaggio, non esclusivi (e questo mi preme di accentuare), per cui i ceramografi attici trasportarono la loro arte in suolo italico, ove si radicò e d'onde si irradiò con caratteri suoi proprî nell'Apulia e nella Lucania, assumendo aspetti diversi e paesani, perdendo sempre più di nobiltà e di eccellenza acquistando sempre più di sciatteria e di banalità nelle composizioni e nei motivi pieni di foga passionale (2).

Fig. 17.

Pure non negando che una produzione locale, sebbene ristretta, dovette esservi anche nel sec. V derivata dall'attica, porrei questo trapiantamento di fabbriche attiche nell'Italia meridionale all'inizio del sec. IV, nè sarei sfavorevole all'ipotesi di connettere questo rifiorimento di ceramica nella Magna Grecia, che sarebbe coevo con un impoverimento delle fabbriche di Atene, quale si osserva nei primi decennii del sec. IV, nei prodotti degenerati dai vasi « midiaci », con le tristi condizioni politiche che funestarono Atene alla fine della guerra del Peloponneso.

Di un altro vaso credo opportuno fare menzione: dell'idria berlinese con Afrodite su capra (3) (fig. 17). L'animale cavalcato dalla dea non è un *τράγος* come spiegarono il Boehm ed il Furtwängler dapprima, ma è una capra, come osservò poi quest'ultimo (4); il gruppo si ripete su altri monumenti, tutti posteriori al sec. V: la ter-

(1) Per Taranto si veda da ultimo Pagenstecher, *Unteritalische Grabdenkmäler*, pag. 14..

(2) Si cfr. anche Dugas in Daremberg, Saglio e Pottier, IX, pag. 649.

(3) Furtwängler, n. 2635. Proviene dalla Campania: *Jahrbuch des Instituts*. 1889, pp. 208 e segg. (Boehm); Roscher, *Lexikon*, III, pag. 1513-1514, fig. 2.

(4) *Aphrodite Pandemos als Lichtgöttin* (*Sitzungsberichte der bayer. Akademie*. 1899, pp. 599 e segg. = *Kleine Schriften*. II, pp. 475 e segg.). Si veda in questo scritto il significato della rappresentazione col simbolo del tutto astronomico della Afrodite *πάνδημος* sulla *οὐρανία αἴξ* accompagnata dagli *ἔρωτοι*.

racotta tebana edita dal Furtwängler, ora a Würzburg, lo specchio a rilievo del Louvre (¹). Già il Boehm ed il Collignon espressero un collegamento di questo gruppo con l'opera di Scopa della *πάνδημος* di Elide (*Pausania*, VI, 25, 1) (²). Con verisimiglianza asserisce il Furtwängler che anche nel caso dell'opera di Scopa non doveva trattarsi di un *τράγος*, ma di una *αἴξ*, e che pure dovevano esservi gli *ἔριφοι* che hanno un senso allegorico e che avrebbero avuto la loro ragione di essere anche come appoggio alla statua della dea. Il Boehm già aveva espresso la ipotesi, non priva di attrattiva, di una comune fonte pittorica a tutti i monumenti, la statua di Scopa compresa.

Le tre figure adornanti la idria berlinese (Eros quasi di fronte col thymiaterion nella sinistra, Afrodite su capra ed Hermes imberbe seduto) mancano di policromia; per di più, sono espresse in uno stile che, non essendo ancora quello i cui caratteri sono stati esposti dal Furtwängler a proposito del coperchio di tazza A, 2, si avvicina in certo qual modo a quello noto a noi da vasi come il cratere ruvestino di Io. Si confrontino appunto tra di loro le due figure di Afrodite e di Io, denudate entrambe per metà. Ma il denudamento del tòrso nelle figure femminili è, come abbiamo visto, regolare nei vasi della serie A, mentre la figura di Hermes ha lo schema solito delle figure maschili ignude o sedute su drappo (³) e, per di più, lo schema della composizione vediamo che è caratteristico di alcuni di questi vasi; si confrontino Selene ed Hesperos su A, 11, la idria di Europa A, 21, la idria di Afrodite su cigno A, 22 e specialmente l'anfora di Europa A, 34.

Si può considerare la idria berlinese come un vaso precursore della serie A, e pertinente ad un periodo di tempo, in cui già poteva venire espressa un'opera come la *πάνδημος* di Scopa.

Nella idria berlinese gli occhi sono provvisti di lunghe sopracciglia ed hanno forma allungata; i capelli sono a ciocche assai grosse e frequenti. Per tali caratteri la idria berlinese, avvicinandosi all'artballo ciprioto, si accosta pure ai vasi derivati dal ciclo « midiaco » (⁴).

Nell'idria berlinese si avrebbe un prodotto di transizione ai vasi detti di Kertsch: significativo è il suo rinvenimento nell'Italia meridionale, ma non in Apulia o in Lucania, sibbene in Campania.

(¹) *Monuments et Mémoires Piot*, I, 1894, pp. 148 e segg., t. XX (Collignon); Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, II, fig. 116.

(²) *Mon. et Mém. Piot*, I, 1894, pag. 148. Un'altra terracotta con Afrodite su capra, proveniente da Atene, è nel Museo di Atene (Winter, *Die Typen der figürlichen Terrakotten*, I, 1903, pag. 164, 2). Per le monete con la *πάνδημος* si veda Imhoof-Blumer e Gardner, *Numismatic commentary on Pausanias*, t. P, n. XXIV, pp. 72 e seg.

(³) Il Boehm giustamente osservò come la figura di Hermes, essendo il dio concepito come *πομπαῖος*, dovrebbe accompagnare la dea; ma che qui è stato posto come mezzo artistico, comune ad altre pitture, ad indicare il punto di partenza della dea ed a marcare anche il terreno. Cito la analogia del Poseidon sulla idria A, 34. Secondo il Boehm, si avrebbe in simili figure il germe da cui sarebbero derivate le figure di paesaggio nell'arte ellenistica.

(⁴) Si noti anche la forma massiccia ancora e non allungata dell'idria. Con la quale è da confrontarsi, per lo stile, la oinochoe da Atene, a Berlino (Furtwängler, n. 2660; *Jahrbuch des Instituts*, 1886, t. 11, 2) con Afrodite sopra il cigno.

Con l'imbarbarimento della Campania causato dalla invasione sannitica, che culmina con la caduta di Cuma (421), vi fu, come recentemente ha sostenuto il Gàbrici [1], un ristagno assai grande nel commercio tra le spiaggie della Campania e la Grecia e, per ciò che specialmente ci riguarda, questo ristagno possiamo avvertirlo nell'esame dei prodotti ceramici a Cuma.

Tra questi prodotti, uno dei più recenti che siano anteriori alla caduta di Cuma, è certamente il notissimo ariballo della amazzonomachia che il Gàbrici ha ripubblicato ed ha fatto oggetto di analisi particolareggiata [2].

Il Furtwängler già aveva riconosciuto [3] nell'ariballo cumano un'opera dell'autore dell'ariballo già Sabouroff con scena di thiasos, ma già più tarda [4], poichè l'ariballo già Sabouroff sarebbe da collocare dopo il 440 [5].

Giustamente il Gàbrici accentua le forti analogie con la tazza madrilena di Aison [6], ma non posso seguire il Gàbrici nel porre un forte distacco cronologico tra l'ariballo e la tazza con gigantomachia di Aristofane e di Ergino: non parlo delle tazze da Corneto con centauromachia che, come già dissi, sarebbero più tarde.

È vero che nei volti delle Amazzoni Laodoke e Climene il rendimento di quasi prospetto non è bene riuscito; ma la scorrevolezza del pennello nel rendere i varî schemi di esagerato movimento di lotta, la espressione dei profili, mi sembrano essere comuni e nell'ariballo e nella tazza di Aristofane ed Ergino. I due vasi non possono essere collocati tanto lontani l'uno dall'altro [7]: sarebbero, a mio avviso, di due autori diversi, ma contemporanei, con certa differenza di stile, nella tazza più tendente ad effetto pittorico, nell'ariballo invece più ligio alla tecnica ceramica, di disegno prettamente lineare.

Il Gàbrici riconosce nell'ariballo uno degli ultimi prodotti della serie dei vasi polignotei; esso in realtà si riallaccia, come è già stato notato, ad una opera di arte che certamente risentiva gl'influssi polignotei, cioè al rilievo della amazzonomachia dello scudo della parthenos; esso sarebbe un documento dell'influsso di questo scudo nel disegno vascolare, come un documento coevo di eguale influsso noi verisimilmente possediamo in un frammento di rilievo della glittoteca Ny-Carlsberg [8].

(1) *Monumenti dei Lincei*, XXII, pp. 716 e segg. Si veda, per la invasione sannitica, Diodoro Siculo, XII, 76 e Strabone, V, 243.

(2) A Napoli. Heydemann, *Raccolta Cumana*, n. 239; Fiorelli, *Vasi rinvenuti a Cuma*, t. 8 (riproduzione da cui derivano tutte le altre sino a quella dell'opera di Gàbrici); Gàbrici, op. cit., t. LXXXVI-LXXXVII, pp. 531 e segg.

(3) *Sammlung Sabouroff, Einleitung zu den Vasen*, pag. 6 e testo alla tav. LV.

(4) Berlino, n. 2471. Furtwängler, *Sammlung Sabouroff*, t. LV. Di recente invece il Furtwängler (*Griechische Vasenmalerei*, testo, S. I, pag. 290), nel gruppo da lui denominato del maestro dello *ἐπίνητρον* di Eretria (*Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική*, 1897, t. 9-10), non menziona accanto al Sabouroff l'ariballo cumano.

(5) *I vasi dipinti nello stile del ceramista Midia*, pag. 127.

(6) *Antike Denkmäler*, II, t. 1; Furtwängler, Hauser e Reichhold, testo alla serie III, fig. 21.

(7) Si aggiunga l'uso dell'alfabeto jonico che è regolare nell'ariballo; invece nella tazza è l'uso parziale dell'alfabeto attico. Si cfr. *Oesterreichische Jahreshefte*, 1907, pp. 253 e segg.

(8) Brunn-Bruckmann, n. 646; lo Schröder accentua ivi nel testo le analogie con l'ariballo cumano.

L'ariballo cumano risalente all'inizio dell'ultimo quarto del sec. V sarebbe stato adunque uno degli ultimissimi prodotti ceramici trasportati da Atene a Cuma prima della caduta di quest'ultima città in mano dei Sanniti. Ed invero dall'ariballo con amazzonomachia si deve saltare a Cuma a prodotti dell'avanzato secolo IV, quali alcuni coperchi di tazza [1] ed un'anfora ad anse ritorte che si riconnette all'anfora di Milo con gigantomachia, mostrandosene tuttavia ancor posteriore [2], anfora a cui, come osserva il Gàbrici, si ricollegano tre anforette consimili da Suessula [3].

Il ristagno d'importazione ceramica attica nella Campania porta come conseguenza un ritardo nella formazione e nella esplicazione di una ceramica figurata locale in quella regione, rispetto a ciò che avveniva nella Apulia e nella Lucania; ritardo che già è stato ammesso dal Patroni [4] e che è sostenuto ora dal Gàbrici, il quale pone appunto l'inizio della produzione, da lui chiamata greco-sannitica, nella metà all'incirca del sec. IV.

La ceramica cumana (o, meglio, come è designata dal Gàbrici, greco-sannitica) [5], si riconnette con la produzione attica caratterizzata da vasi del tipo di quelli della nostra serie A. Tale è la ipotesi ammessa dal Patroni e dal Gàbrici e che mi pare plausibile, in quanto che, per esempio, gli schemi di donne ignude nella parte superiore del corpo, così ovvii nei vasi della serie A, costituiscono pure una peculiarità dei vasi greco-sannitici.

E tale ipotesi pare che abbia il suo appoggio nel rinvenimento di vasi della serie A nella Campania [6]; da Cuma stessa proviene la idria A, 22, e da Cuma proviene la insigne idria a rilievi attestante nelle figure a rilievo lo stesso ambiente artistico dei vasi della serie A. Dalla Campania poi, oltre alla idria già Castellani A, 37 da S. Maria di Capua, citata anche dal Gàbrici, provengono la idria A, 20 da Nola, e verisimilmente, la idria A 21 già della collezione Campana. E vasi del secolo IV di provenienza campana sono il cratere di Perseo e di Andromeda ed una idria con scena di *ἐπαύλια* [7] da Capua, il cratere da Calvi, e la tazza da Nola con scene dionisiache.

(1) Un esemplare è con scena di *ἐπαύλια* (Gàbrici, op. cit., fig. 233); un altro è con il gruppo ripetuto di Eros inseguente una donna (ivi, t. XCI, 6).

(2) Gàbrici, op. cit., t. XCII, pp. 681 e segg. Sono rappresentati due cavalieri combattenti su cavalli bianchi; uno dei cavalieri è aiutato da un giovane con pilos in bianco (si confrontino i vasi del gruppo B). L'anfora è al Museo di Napoli.

(3) Gàbrici, op. cit., fig. 234: due anfore sono con scena di amazzonomachia; la terza è con scena di commiato. Questi tre vasi sono, a mio avviso, anteriori all'anfora precedente da Cuma.

(4) Op. cit., pp. 85 e segg. e *Rend. dei Lincei*, 1912, pag. 553.

(5) Si cfr. i vasi editi in Gàbrici, op. cit., t. XCIII e XCIV, 1-3. Tale produzione ceramica greco-sannitica si estenderebbe poi sino all'inizio del secolo III; poichè, come è noto, la necropoli di Teano dei Sidicini, recentemente illustrata dal Gàbrici e che non può scendere più in giù dei primi anni del sec. III, ha dato esemplari scarsi e tardissimi di ceramica figurata (Gàbrici, *Monumenti dei Lincei*, XX, pp. 57 e seg., fig. 79-83).

(6) Non mi pare perciò esatto quello che asserisce il Gàbrici, che manchino cioè vasi di tal genere nella Campania.

(7) Smith, *Catalogue of vases, British Museum*, III, E, 225; Inghirami, *Monumenti etruschi*, V, t. 10; *Élite céramographique*, II, pag. 257. Mi pare che questa idria rientri nella produzione derivata dal ciclo di Midia.

Anzi è notevole che la produzione ceramica del tipo della serie A e del gruppo B manca, sinora, in Apulia [1] ed in Lucania. Ivi infatti, contemporaneamente alla fase della ceramica attica a cui appartiene la serie A, avevano il massimo fiore fabbriche ceramiche locali e, però, più non si sentiva il bisogno della importazione attica.

§ 2.

A fissare meglio la cronologia reciproca dei varî gruppi di prodotti vascolari del sec. IV potrebbero servire le osservazioni basate sulle circostanze di rinvenimento di essi prodotti. Ed invero più sopra ho esposto alcuni dati di natura stratigrafica per raggiungere una determinazione piuttosto precisa del termine più basso a cui perviene la produzione vascolare attica. E per queste osservazioni i vasetti di Abusir (D, 6; E, 14) e di Naucratide (E, 3) servono a fissare nei decenni posteriori alla metà del sec. IV gran parte degli ariballi e delle lekythoi di sciatta esecuzione, per cui rimando al cap. II, § 3. E gli ariballi di Apollonia tracia (A, 42 e 43) e l'ariballo a rilievo della stessa provenienza (H, 4), per il confronto con la lekythos a ghianda di Naucratide (E, 3), sono da collocare, come già mi sono espresso basandomi sul loro stile, verso la medesima età.

Ma, in realtà, di poco più di trenta vasi si possiede notizia per quel che concerne il loro rinvenimento o la loro concomitanza con altri oggetti. Anzi, per soli circa dodici vasi i dati di scavo sono abbastanza ricchi, ma, anche in tali casi non sempre gli oggetti concomitanti offrono sufficienti indizî per dover ascrivere un vaso ad età anteriore o posteriore rispetto ad un altro.

Tuttavia, anche con dati insufficienti, possiamo fare alcune osservazioni. E così costume piuttosto tardivo nel Bosforo Cimmerio sarà stato quello di abbruciare i cadaveri e di collocarne gli ossami dentro vasi dipinti, costume che noi vediamo essere seguìto in altre necropoli con materiale ceramico ellenico: menziono, tra le necropoli dei secoli V e IV, quelle di Camarina [2], di Felsina [3], di Genova [4].

Come ossuarî furono usate le idrie A, 33, A, 39, B 7 e quella edita in *Compte-rendu, Atlas*, 1868, t. IV 1, 2, tutti vasi di carattere tardo. Ma anche il bel lebete A, 9 serviva da ossuario, ed in tale caso dobbiamo supporre uno spazio di tempo lungo tra la fabbricazione del vaso e la deposizione di questo in una tomba.

Non tenendo poi conto dei vasi di provenienza felsinea per cui rimando al § 1 del cap. II, rimangono da considerare alcuni vasi, provenienti tutti dalla Crimea. I vasi sono: la pelike A, 1, il coperchio di tazza A, 2 il coperchio di tazza A, 4, la pelike A, 11, la idria A, 12, l'ariballo A, 13, la pelike A, 24, la pelike A, 26, la pelike B 3, l'anfora B, 6; il coperchio di tazza in *Compte-rendu, Atlas*, 1861,

(1) Già ho espresso il dubbio che la oinochoe A 41 da Ruvo possa essere anche stata fabbricata a Ruvo stessa, sebbene il suo carattere sia essenzialmente attico.

(2) Si veda Orsi, *Monumenti dei Lincei*, XIV, pp. 783 e segg.

(3) Si veda Pellegrini, *Catalogo dei vasi greci dipinti delle necropoli felsinee*, passim.

(4) Si veda Paribeni, *Ausonia*, V, pag. 42.

t. II: il piatto per pesce in *Arch. Anzeiger*, 1913, pag. 184, fig. 8; la pelike G. 5 la lekythos a rilievo H, 7.

Gli oggetti preziosi — oreficerie, argenterie e gemme — che sono stati trovati con quasi tutti questi vasi hanno un carattere di grande analogia, hanno tutti la medesima impronta; tra di essi tuttavia ve ne sono alcuni di carattere più arcaico (come il calcedonio con la Gorgone arcaica di tipo jonico (1), rinvenuto nella tomba da cui sono usciti i vasi A. 2 e A, 11; come la gemma con un airone e la firma di Dexamenos (2), della seconda metà del secolo V (3), che proviene dalla tomba sul cui terreno sovrastante si trovarono la idria A, 11 e l'ariballo A. 13; tali oggetti, come gioielli assai preziosi, saranno stati in uso nel mondo dei viventi per un tempo più o meno lungo prima di venir deposti nei sepolcri.

L'analogia assai manifesta, che accomuna la grandissima maggioranza degli oggetti in oro ed in argento, non ci deve tuttavia indurre ad ascriverli ad una serie di anni, ma a considerarli peculiari di un periodo più lato di anni, di un orizzonte piuttosto ampio di civiltà. E così, associate coi vasi A. 24, B, 6, G. 5, vi sono le corone auree di alloro (4), le quali ci sono note e da necropoli greche e da necropoli italiote ed etrusche; così abbiamo le laminette auree da cucirsi sopra gli abiti, i frontali aurei e così via.

Un cenno più particolareggiato meritano gli orecchini aurei rinvenuti in queste tombe bosforane, da cui provengono i vasi suddetti. Essi sono tutti del tipo del sec. IV; così gli orecchini con pendenti configurati, quali quelli delle tombe di A. 1 con figurina di Nike con kalathos (5), di A, 2 con Menade danzante (6), di G, 5 con Eros (7). Ora, di queste tre coppie di esemplari, quella che mi sembra la meno recente, come del resto giudica anche lo Hadaczek (8), è precisamente la coppia di orecchini, ove è la figurina di Nike col kalathos, coppia rinvenuta con la pelike A. 1 che ho creduto giusto di porre a capo della serie A. Carattere seriore hanno invece gli orecchini con Eros: e questo combinerebbe col carattere, pure recenziore, della pelike G, 5, sebbene anche in tombe riferite agli inizî del sec. IV si siano rinvenuti orecchini con motivi di Eroti (9).

La ricchissima tomba della grande Blisnitza o del Tumulo maggiore dei due Fratelli, da cui è uscita la pelike B. 3, ha offerto due begli orecchini a filigrana d'oro (10), che sono di un tipo proprio del sec. IV e precisamente della prima metà

(1) *Compte-rendu, Atlas*, 1860, t. IV, 6; Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, t. VIII, 52.

(2) *Compte-rendu, Atlas*, 1861, t. VI, 10, Furtwängler, op. cit., t. XIV, 5.

(3) Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, III, pag. 137.

(4) Sulle corone auree di provenienza russa si veda Minns, *Scythians and Greeks*, pp. 388 segg.

(5) *Compte-rendu, Atlas*, 1859, t. III, 3; Hadaczek, *Der Ohrschmuck der Griechen und Etrusker*, 1903, fig. 66.

(6) *Compte-rendu, Atlas*, 1860, t. IV, 4; Hadaczek, op. cit., fig. 73.

(7) *Antiquités du Bosphore*, t. VII, 9-9*a*.

(8) Op. cit., pag. 38; si veda, sugli orecchini bosforani, anche Minns, op. cit., pp. 396 e segg.

(9) Herrmann, *Das Gräberfeld von Marion auf Cypern*, 1888, pag. 99; Hadaczek, op. cit., pag. 41.

(10) *Antiquités du Bosphore*, t. XII*a*, 5-5*a*; Hadaczek, op. cit., fig. 65, pp. 36 e seg.

del secolo. È lo stesso tipo che si riscontra nella coppia di orecchini proveniente dalla tomba da cui è uscita la lekythos a rilievo H. 7 e che è rappresentato da un esemplare grandissimo da una tomba da Teodosia [1]. Ora lo Hadaczek avverte giustamente come tale tipo di orecchino a dischetto con varî pendenti fusiformi attaccati ad una mezzaluna sia proprio di varie monete di Creta, del Peloponneso e della Locride. L'esemplare più ricco nelle monete è su di uno statere argenteo di Stymphalos (Arcadia) che lo Head colloca nel 362 av. Cr.

Con alcuni dei vasi suddetti si sono trovati prodotti ceramici verniciati in nero e con baccellature sul ventre ed ornati aurei attorno al collo. Così, se un'anfora della tecnica suddetta proviene dallo strato archeologico da cui è uscita l'anfora B. 6 una oinochoe nera proviene dalla ricca tomba di A, 1, mentre insieme con alcuni dei primi vasi della serie A si sono trovati altri prodotti consimili verniciati, e cioè: una pelike con A, 4; un'anfora (forse una pelike) della tomba di Jouz-Oba, sottostante al terreno d'onde provengono A. 12 e A. 13; un'altra anfora (forse pure una pelike) dalla tomba di Jouz-Oba da cui è uscito il coperchio di tazza edito in *Compte-rendu, Atlas*, 1861, t. II.

Tutti questi prodotti con particolarità propria del sec. IV, le scanalature cioè e gli ornati aurei [2], sono del resto la continuazione di una tecnica in uso nelle fabbriche attiche del sec. V; nelle necropoli felsinee, per esempio, ben 249 sono i vasi attici intieramente verniciati [3], e tutti, o quasi tutti, del sec. V. E già nella prima metà del secolo V vi sono tazze e nappi con palmette a stampa [4] che, come appare da varî rinvenimenti [5], mostrano una tecnica la quale permane lungo tutto il secolo e forse entra nell'inizio del secolo successivo.

Ora, la produzione vascolare verniciata a baccellature deve essersi iniziata già contemporaneamente all'uso della ceramica con ornati a stampa. La prova di ciò ci è offerta dalla oinochoe scanalata che si sarebbe rinvenuta insieme con le due idrie (dello stile di Midia) di Adone e di Faone [6]. Anche se le due idrie provengono, il che è improbabile, dalla platea del tempio scavato a Porto Baratti [7], non vi è ragione alcuna, dato il carattere dell'altro materiale populoniese, per far discendere nel pieno ed avanzato sec. IV la detta oinochoe a scanalature.

(1) Hadaczek, op. cit., fig. 64; Head, *Historia numorum*, pag. 454, fig. 212.

(2) Si veda, su questa ceramica, Walters, *History of ancient pottery*, I, pag. 497. Per esemplari recentemente ritrovati a Locri si veda Orsi (*Notizie degli scavi, Supplemento*, 1913, pp. 21 e seg., fig. 23); ad Apollonia in Cirenaica si veda *Ministero delle Colonie, Notiziario archeologico*, 1915, fig. 39 *bis* e *ter*.

(3) Pellegrini, op. cit., pp. XLVIII e seg., nn. 571-821; nn. 623 *bis* e *ter*.

(4) Si veda Löschcke, *Arch. Anzeiger*, 1891, pag. 18; e Körte G., in *Göttingischer gel. Anzeiger*, 1913, pag. 260.

(5) Bologna (Pellegrini, op. cit., nn. 664-666); Cuma (Gàbrici, *Monumenti dei Lincei*, XX, pp. 46 e seg.); Camarina (Orsi, *Monumenti dei Lincei*, XIV, pp. 912 e segg.; pag. 946); non pare che l'anforetta baccellata da Passo Marinaro (fig. 88, sep. 522) risalga al sec. V. Si cfr. Körte G., op. cit., pag. 260, n. 1.

(6) *Monumenti scelti del Museo archeologico di Firenze*, pag. 13, t. V, n. 4. Si cfr. Körte G., op. cit., pag. 261.

(7) Milani, *Notizie degli scavi*, 1908, pag. 219.

Non vi è adunque una soluzione di continuità tra i vasi verniciati del secolo V e gli altri del secolo successivo con la tecnica a baccellature; e però gli esemplari rinvenuti insieme con i suddetti vasi di Kertsch non possono contribuire a datare questi vasi nella seconda metà del secolo IV. La produzione permane, come è noto, attraverso il secolo IV; valgano gli esemplari di Cuma e di Teano (1) che, secondo ogni verisimiglianza, scendono nella seconda metà del secolo IV.

La lekythos configurata a giovine Scita in abito di orientale danzante (2), proveniente dalla tomba della pelike A 1 può benissimo, come questa pelike, appartenere ai decennii anteriori alla metà del secolo IV. Nulla è contrario a questa datazione.

Questo esemplare di vaso configurato non rappresenta se non uno stadio avanzato di evoluzione dei varî tipi di vasi configurati, che possiamo rintracciare anche nelle varie ceramiche dell'arcaismo primitivo. Uno stadio anteriore ad esemplare dello Scita danzante è, a mio avviso, rappresentato dai due insigni esemplari di Taman (3) a ricca policromia, esibenti l'uno il busto di Afrodite uscente dalle valve di una conchiglia, l'altro una Sfinge. Non mi pèrito di ascrivere questi due vasi agli inizii del secolo IV, se non al secolo V. La imboccatura del vasetto con la Sfinge (nell'altro vasetto è rotta) senza la caratteristica espansione del labbro, la forma della palmetta dipinta tra le gambe della Sfinge, il rendimento del petto con le mammelle un po' discoste tra di loro, ed il rendimento del viso a guancie piene e a mento possente, che ci ricorda il viso di Aretusa dei decadrammi siracusani di Kimon e di Euainetos (4), sono tutti indizii per riferire questi due capolavori della coroplastica attica ad età anteriore alla lekythos dello Scita e, verosimilmente, al secolo V (5).

Indizii poi di relativa anteriorità dei vasi A, 1-16 agli altri della serie A sarebbero offerti dalla concomitanza di altri oggetti. Per esempio, la idria A. 12 e lo ariballo A. 13 sono usciti dal terreno da cui è venuto alla luce il cratere edito in *Compte-rendu, Atlas*, 1861, tavv. III e IV, che non può assolutamente discendere più in giù dell'inizio del secolo IV; tra questo cratere e gli altri due vasi suddetti non

(1) Per Cuma si veda Gàbrici, *Monumenti dei Lincei*, XXII, t. CIII, CIV, 5-6, CVI, 1; per Teano si veda pure Gàbrici, *Monumenti dei Lincei*, XX, fig. 73 *b*, fig. 83 *b*, 95, 103.

(2) *Compte rendu, Atlas*, 1859, t. III, 1; Reinach S., I, pag. 2; Stephani, n. 2096. La figura di Scita danzante si ritrova, per esempio, in un tipo di orecchino con piramide e dischetto che non può discendere più in giù della metà del sec. IV (per questo tipo inedito si veda Kieseritzky in *Athenische Mitteilungen*, 1883, pag. 307, n. 1; Hadaczek, op. cit., pag. 31). Ad un orecchino apparteneva pure la figurina aurea di danzatrice edita in *Compte-rendu, Atlas*, 1865, t. XIII, 27.

(3) *Compte-rendu, Atlas*, 1870-71, t. I, 1-4; Rayet e Collignon, *Histoire de la céramique grecque*, figg. 103 e 104; Reinach S., I, pag. 34; Michaelis e Della Seta, *Manuale di storia dell'arte dello Springer*, t. IX; Minns, op. cit., figg. 250-251. Si cfr. Treu, *Griechische Tongefässe in Statuetten und Büstenformen*, Berlin, 1875.

(4) Si cfr. anche le teste agrigentine in terracotta edite dal Rizzo in *Oesterreichische Jahreshefte*, XIII, 1910, t. I-II.

(5) Nel caso del vasetto con la sfinge non si è fatto che riprendere un tema già trattato, in precedenza di alcuni decennii, dal ceramografo Sotades (si veda Pottier, *Compte-rendu de l'Académie des inscriptions et belles lettres*, 1903, pag. 216) in un bel rhyton da Capua del Museo Britannico (*Catalogues of vases*, III, E, 788; *Journal of Hellenic Studies*, 1887, t. 72-73; e Furtwängler e Reichhold, ser. III, fig. 45).

può adunque ammettersi un periodo di tempo assai grande, e questi due vasi non possono essere collocati più in giù della metà del suddetto secolo. Ed il coperchio di tazza edito in *Compte-rendu, Atlas*, 1861 tav. II, pure proveniente da Jouz-Oba, è stato trovato con oggetti dello stesso genere di quelli che si sono rinvenuti coi vasi della serie A: il sarcofago ligneo, per esempio, e la ceramica verniciata e baccellata. Esso coperchio quindi non può stare molto discosto dai vasi, primi e migliori, della serie A; ma in tal caso dobbiamo avvertire come il coperchio medesimo sia stato da me collocato in un gruppo di vasi che appartengono ai primi decennii del secolo IV.

È vero che le monete rinvenute nelle tombe possono solo indicare il *terminus post quem*, poichè le monete possono essere rimaste in circolazione molto tempo, prima di venir depositate insieme coi corredi funebri (1); ma la circolazione di una moneta si deve ritenere che sia stata brevissima quando la conservazione sua sia veramente perfetta: ed il rinvenimento di una o più monete insieme con un vaso dipinto ha la sua importanza per la datazione quando la supposta differenza cronologica tra vaso e vaso viene suffragata da una differenza di età fra moneta e moneta, ciascuna delle quali si trovi nel corredo tombale di ciascuno dei due vasi. Così, per esempio, con la pelike A. 1, che abbiamo collocato prima nella serie A, si è trovata una rara moneta di argento di Panticapeo (2), che è innegabilmente più antica rispetto a tutte le altre monete che si sono trovate con altri vasi della serie medesima. La testa imberbe (di Apollo milesio?) su di un lato e la pelle di capo leonino sull'altro sono motivi proprî della monetazione di Panticapeo del secolo V, piuttosto che del secolo IV (3); la pelle leonina è poi una peculiarità delle monete arcaiche di Panticapeo come di altre città. Crederei, anzi, che ad età anteriore al 400 potesse venire ascritta questa rara moneta.

La moneta di argento, pure di Panticapeo, trovata con il coperchio di tazza A. 4, che reca una testa di Satiro di fronte su di un lato ed una testa bovina sull'altro, per questi tratti meglio può appartenere alla prima metà che non alla seconda metà del secolo IV (4). Vicino alla tomba ricchissima di Taman, che ha dato la pelike B. 3 si è trovata una tomba che conteneva uno statere aureo di Alessandro Magno; ma questo statere è di splendida conservazione ed è verisimilmente posteriore alla pelike B. 3, appartenendo esso ad un seriore seppellimento. Invece già vedemmo come con un vaso più tardo, l'anfora B. 6 si sia trovato uno statere di Alessandro Magno.

Resta da parlare dei sarcofagi lignei ritrovati insieme con alcuni dei vasi, oggetto di nostra indagine. Come si sa, questi sarcofagi, per cui è fondamentale la monografia del Watzinger, più volte citata (5), costituiscono un genere di monumenti comune ad alcuni centri ellenici, per ciascuno dei quali si debbono ammettere fabbriche locali, per cui questi monumenti, per esempio in Egitto, pur palesando il forte influsso della

(1) Si cfr. ciò che osserva il von Stern, *Ein Athena-medaillon aus Olbia*, Odessa, 1907, pag. 6.
(2) Il Watzinger (op. cit., pag. 11) ascrive la moneta alla prima metà del sec. IV.
(3) Head, *Historia numorum*, pp. 280 e seg.
(4) Si cfr. Watzinger, op. cit., pag. 11.
(5) Si aggiunga ora Minns, *Scythians and Greeks*, 1913, pp. 322 e segg.

novella arte ellenica trapiantata in suolo africano, mantengono talora alcuni contrassegni peculiari dell'antico mondo di civiltà egizia.

Ora, i sarcofagi di cui sarà parola, all'infuori di quello di Abusir che aveva accanto l'ariballo E. 14 (1), sono provenienti tutti dalla Crimea; ed è notevole, in questi sarcofagi del lontano Bosforo Cimmerio e dovuti ad artisti locali, la permanenza, il mantenimento di alcune forme che sono in disaccordo coi vasi e con tutto il materiale che contenevano o che avevano presso di sè.

Tre sono i sarcofagi del tipo ad arca: il n. 10 presso Watzinger, con il coperchio di tazza e lito in *Compte-rendu, Atlas* 1861, tav. II (2); il n. 14 con la pelike A, 24 (3); il n. 18 con la pelike A, 26 (4); forse come quarto si aggiunga il n. 20 della tomba del coperchio di tazza A, 2 e della pelike A, 11 (5).

Due sono i sarcofagi del tipo di casa: quello della pelike A, 1 che è il n. 26 presso Watzinger (6), e quello della pelike B, 3 che ha il n. 28 (7).

Il n. 26, come asserisce il Watzinger, è il sarcofago ligneo più antico di quello del tipo di casa; somigliante ad esso, ma di carattere recenziore, è il n. 28; e questo corrisponde alla differenza cronologica da me supposta tra la pelike A, 1 e la pelike B, 3.

Il tipo di sarcofago a casa con colonnato jonico si ritrova del tutto evoluto nell'insigne esemplare sidonio, detto il sarcofago delle Afflitte (8), che verisimilmente venne eseguito pel re Straton I (374-362); il tipo è ancora in formazione nei due esemplari della Crimea. Nel n. 26 tre sole mezze colonne, invece delle cinque coi due pilastri dell'esemplare sidonio, stanno a ciascun lato maggiore, e la forma del capitello, come già notò il Watzinger, si riconnette con forme anteriori; palese è invero l'analogia coi capitelli dell'Eretteo pel caratteristico anthemion che corona il fusto.

Così pure osserva il Watzinger, le figure a rilievo di Hera e di Apollo negli spazii metopali del n. 18 si collegano a modelli anteriori, e di non poco, alla pelike A, 26, a modelli cioè della fine del secolo V, o, al minimo, dell'inizio del secolo IV; e la stessa osservazione si può fare a proposito dell'ornato a palmetta di una terza metopa dello stesso n. 18. Così questo sarcofago, sebbene appartenga alla metà all'incirca del secolo IV, è stato pur sempre eseguito secondo un indirizzo artistico, che nella fabbricazione dei sarcofagi lignei dovette esercitare un largo e duraturo influsso: cioè dell'indirizzo artistico, proprio della fine del secolo V.

(1) Watzinger, op. cit., pp. 25 e seg., n. 1, fig. 27-32.

(2) Watzinger, op. cit., pag. 35, fig. 63.

(3) *Antiquités du Bosphore*, t. LXXXIV; Watzinger, op. cit., pag. 38.

(4) *Antiquités du Bosphore* t. LXXXII; Schreiber, *Kulturhistorischer Bilderatlas*, t LXXIII 8; Watzinger, op. cit., pag. 40 e pp. 71 e seg.

(5) Watzinger, op. cit., pag. 41.

(6) Op. cit., pp. 45 e seg., pp. 84 e seg.

(7) Op. cit., pp. 47 e seg., fig. 87 e 88.

(8) Hamdy-Bey e Reinach T., *Une nécropole royale à Sidon*, 1892, t. VII-IX; Reinach S. *Répertoire de reliefs*, I, pp. 404 e seg.; Mendel, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines du Musée de Constantinople*, vol. I, n. 10, pp. 48 e seg.

Invero a questo orizzonte artistico appartiene senza dubbio l'insigne esemplare dal tumulo di Koul-Oba con varie e complesse scene mitologiche [1]. Il Watzinger ascrive questo sarcofago al secolo V, non peritandosi di riconoscere in esso un lavoro importato da Mileto; in cui i due capitelli conservati delle colonne avrebbero la forma propria nelle *κλίναι μιλησιουργεῖς* [2]. Ora, se non questo esemplare, con tutta probabilità la tecnica nel legno sarà stata importata da Mileto nella sua colonia di Panticapeo. Pel carattere d'importazione da altro luogo e di applicazione diuturna nel Bosforo Cimmerio, meglio si potrà comprendere come l'arte di questi sarcofagi lignei si sia mantenuta piuttosto attardata per gran parte del secolo IV. Gl'intagliatori di questi sarcofagi si sono mantenuti fedeli e ligi alle formule espressive, alle sagome dei modelli nei loro prodotti, che tuttavia quasi inconsapevolmente andavano man mano acquistando aspetti nuovi nella decorazione sotto l'influsso delle nuove espressioni di arte del secolo IV.

§ 3.

Ad integrare questo contributo allo studio della ceramica attica del secolo IV credo opportuno, oltre ai confronti già accennati nelle pagine antecedenti di esprimerne altri fra ciò che appare sui vasi e ciò che si manifesta nel campo della plastica coeva ai vasi stessi.

Siccome si è fissato il periodo comprendente il secondo venticinquennio del secolo IV e gli anni posteriori alla metà del secolo pei prodotti migliori e di carattere così peculiare (serie A) di ceramica attica, oggetto di nostra indagine, e poichè nella produzione scadente o decadente si mantengono in modo assai fedele le medesime formule espressive del medesimo indirizzo artistico; così è nella documentazione plastica, che si ricollega ai maggiori nomi di Timoteo, di Scopa, di Prassitele, che possiamo scegliere i più idonei esempî di confronto. Questi tre scultori infatti signoreggiano nella plastica ellenica del periodo che c'interessa: Timoteo, su cui si è in questi ultimi anni diretta con favore la indagine dei cultori di storia della plastica greca [3], appartiene ancora alla età di transizione, e le sue peculiarità artistiche si palesano soprattutto negli effetti assai grandi che egli seppe raggiungere nel trattamento del panneggio; Scopa e Prassitele sono invece veri novatori e nel campo concettuale e nel campo formale. Tutti e tre questi artisti esercitarono, ciascuno nel suo speciale indirizzo, un influsso possente nella pleiade degli artisti minori contemporanei e posteriori.

(1) *Antiquités du Bosphore*, t. LXXIX-LXXX; Watzinger, op. cit., n. 41, pp. 56 e 91; Minns, op. cit., fig. 100-104 a pag. 330.

(2) Il Watzinger cita Ateneo, VI, 486, E; e *C. I. A.*, IV, 1, 277, *d*.

(3) Furtwängler, *Sitzungsberichte der bayer. Akademie*, 1903, pp. 439 e seg.; Amelung in *Ausonia*, III, 1909, pp. 91 e seg.; Cultrera in *Memorie della R. Accademia dei Lincei*, 1910, pp. 198 e seg.; Wolters e Sieveking, *Jahrbuch des Instituts*, 1909, XXIV, pp. 180 e seg.; Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, t. 648 (testo di Arndt), t. 664-665 (testo di Lippold). Si cfr. Klein, *Geschichte der griechischen Kunst*, II, pp. 386 e seg.

Ma i caratteri, di cui s'impronta l'arte di questi grandi scultori, sembra che siano stati comuni agli altri campi dell'arte figurata; e se le invide vicende dei secoli nulla ci hanno risparmiato della grande pittura dei Greci, tuttavia nella produzione ceramica attica (che della grande pittura è una eco, sebbene lontana, certo fedele) possiamo scorgere le medesime formule artistiche, possiamo avvertire i medesimi accenti che sono nei rilievi e nelle statue del pieno secolo IV.

Credo opportuno di menzionare prima di tutto i monumenti plastici, la cui datazione può essere determinata o con sicurezza o con grande probabilità (1).

1°) Sculture dello Asclepieion di Epidauro, verosimilmente del decennio 380-370, in base alla iscrizione in cui sono elencati i conti dei lavori del tempio (2). Alle linee 36-37 è detto: *Τιμόθεος ἔλετο τύπους ἐργάσασθαι*. Queste sculture sono adunque una documentazione dell'arte di Timoteo. Interessano al nostro scopo la figura di Amazzone del frontone occidentale e le due Nereidi o, meglio, le due *aurae velificantes* che servivano da acroterii (3). Si deve aggiungere, per forte affinità, il residuo di Amazzone a cavallo del Museo di Boston (4).

Come è stato osservato e come è stato specialmente rilevato con grande finezza dallo Amelung, nei frammenti di Epidauro si ha la documentazione di un'arte in cui, per quanto risguarda il panneggiamento, si sono mantenute le formule espressive, innaturali anzi convenzionali, di lavori plastici della seconda metà del secolo V, tra cui l'esempio più significativo ci è fornito dalla balaustrata del tempietto di Athena Nike. Ma nei frammenti di Epidauro vi è di più la espressione patetica, onde lo Amelung conclude che in essi frammenti si appalesa *conservatorismo nell'esterno, innovazione soltanto nel sentimento*. Tuttavia dobbiamo riconoscere, con lo Arndt, che lo stile tralignato in manierismo nel rilievo della balaustrata è ricondotto a eleganza più tranquilla e più semplice nelle svelte figure di Epidauro.

E però come, rispetto al rilievo della balaustrata, si possono considerare quale produzione parallela nel campo del disegno i vasi « midiaci » (5), ove è innegabile il manierismo specie nei vestiti, così prodotti ceramici del secolo IV, in cui, accanto ai vieti motivi e alle note formule dei vasi « midiaci », si possono avvertire nuovi accenti di arte, si potrebbero collocare in posizione parallela rispetto alle sculture dello Asclepieion.

Così, per esempio, le Nereidi di D, 1-3 sono una umile traduzione in disegno di figure come le Nereidi o le *Aurae* di Epidauro.

(1) Per altre opere plastiche si vedano i capitoli e i paragrafi precedenti: gruppo delle Nereidi (c. II, § 2); statue dei frontoni del tempio di Athena Alea (c. II, § 6), Herakles Lansdowne (ivi), Afrodite pandemos (c. III, § 1) ecc.

(2) È edita in *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική*, 1884, pp. 145 e segg. Si veda Foucart, *Bulletin de correspondance hellénique*, 1890, pp. 589 e segg.; Cavvadias, *Fouilles d'Épidaure*, I, pag. 78; Lechat e Defrasse, *Épidaure*, ch. III.

(3) *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική*, 1884, t. 3; Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, t. 19-20; Winter, *Kunstgeschichte in Bildern*, pag. 298, nn. 1-3.

(4) *Ausonia*, III, 1909, pp. 98 e seg., fig. 5 e 6; Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, t. 674 (testo di Caskey; il riferimento a Timoteo già prima sostenuto da altri è ivi messo in dubbio pel temperamento diverso che paleserebbero e questo marmo e quello della Amazzone dello Asclepieion).

(5) Si veda Ducati in *Memorie della R. Accademia dei Lincei*, 1909, pag. 144

Ma le peculiarità dello stile di Timoteo, quale si appalesa nelle sculture dello Asclepieion ed in un gruppo di sculture affini [1], consistono, come da ultimo ha con giusta ragione rilevato il Lippold, nel prevalente svolgimento dello stesso tema, cioè la espressione di bellezze femminili nel primo fiore della giovinezza, e nella ricerca di effetto sensuale con il trattare i vestiti sottili, sotto i quali meglio risaltano le forme, con il ricoprire le parti vergognose e con l'esprimere forti contrasti tra le molli carni denudate e gli agitati e gonfi lembi dei drappi [2].

E tutti questi caratteri sono in realtà pure appariscenti nei vasi migliori, della serie A. Indico, a miglior chiarimento, un confronto tra la « Niobide » del Louvre e ciò che appare in due vasi nella pelike A, 3 e nella pelike B, 2. Nella Nereide ignuda fuggente a destra, in A, 3, si ha un movimento a spirale analogo a quello della statua del Louvre; ma l'analogia è più forte per la compagna di Deianira che fugge a destra su B, 2, ed in cui si ha pure il forte risalto delle parti ignude del corpo sull'ampio e mosso panneggiamento.

2°) Rilievo del trattato di alleanza tra Atene e Corcira, dell'anno 375-374, arcontato di Hippodamas [3].

È noto come i rilievi di decreti attici conservino per lo più nelle figure rappresentate, caratteri di un'arte già tramontata, riproducendo, sia pure con una certa libertà, monumenti di età anteriore. Sebbene le figure di Athena e di Corcira riproducano, come osserva lo Arndt [4], tipi statuarii della fine del secolo V, tuttavia mi pare di avvertire in esse figure qualche carattere proprio dell'arte contemporanea al rilievo, e che però pure si manifesta in prodotti vascolari della serie A.

Athena rammenta infatti, a mio avviso, la figura della dea medesima sulla pelike A, 11; Corcira, indossante il chitone dorico e lo himation sul capo, ha il solito motivo di scostarsi lo himation con la destra; essa, anche per snellezza della figura, ricorda una delle dame del bel coperchio di tazza A, 4. È la dama la quale, con la Demeter della idria di Rodi A, 15, ricorda alla sua volta la Irene del celebre gruppo di Cefisodoto. In realtà confesso che la data da me sostenuta alcuni anni or sono per

(1) Il tipo di Leda (esemplari più noti sono quello del Capitolino, Helbig, I, n. 804; e quello di villa Albani, Brunn-Bruckmann, t. 648) fu ascritto a Timoteo dal Winter (*Athenische Mitteilungen*, 1894, pp. 160 e seg.) e dallo Amelung (*Die Basis des Praxiteles*, pp. 70 e seg.). L'opera di Timoteo, oltre al tipo di Leda, viene in tal modo ricostituita dallo Arndt: la statuetta di Igea di Epidauro (*Einzelaufnahme*, n. 710-711); tòrso femminile della glittoteca Ny-Carlsberg (Brunn-Bruckmann, t. 664-665); Amazzone di Boston citata, Leda di Boston (*Ausonia*, III, pag. 95, fig. 2); figura femminile di Mantova (ivi, pag. 100, fig. 7); statua del Louvre, (*Einzelaufnahme*, nn. 401-402); Zeus giovanile di palazzo Pitti (ivi, n. 206-207); lastre del Mausoleo attribuite a Timoteo dal Wolters e dal Sieveking. Il Lippold aggiunge: Nereide del Museo archeologico di Venezia (testo a Brunn-Bruckmann, t. 664-665, fig. 1 e 2), la « Niobide » del Louvre (ivi, fig. 3) e, possibilmente, la « danzatrice » di Goethe (Helbig, I, n. 247). Il Caskey nel testo alla riproduzione della Leda di Boston in Brunn-Bruckmann, n. 678, vede in essa un'opera attica contemporanea alle sculture della balaustrata del tempietto di Athena Nike.

(2) Si cfr. anche Bulle, *Der schöne Mensch*, pag. 275.

(3) *Bulletin de correspondance hellénique*, 1878, t. XII; Friederichs e Wolters, op. cit., n. 1161; Brunn-Bruckmann, t. 533; Svoronos, op. cit., t. CIII, n. 1467; Reinach S., *Répertoire de reliefs*, II, pag. 334; Winter, op. cit. pag. 293, n. 1.

(4) Testo a Brunn-Bruckmann, t. 533.

questo gruppo, la fine cioè del secolo V [1], non mi pare, come un tempo, così sicura: è davvero eloquente il confronto, istituito dallo Studniczka, tra l'opera c:fisodotea e la figura indossante chitone dorico su di una colonna *caelata* dell'Artemision efesiaco [2].

3°) Lastre della base di Mantinea, che doveva sostenere il gruppo di Prassitele delle tre divinità apollinee (Pausania, VIII, 9) [3].

Non mi pare che debba escludersi l'attribuzione di queste lastre all'arte del grande Prassitele, sostenuta dalla maggioranza dei dotti e combattuta da alcuni, tra cui, di recente, nomino lo Svoronos [4] e il Vollgraff [5]. Una delle conseguenze della battaglia di Leuttra (6 luglio 371) fu la ricostruzione di Mantinea (Senofonte, *Elleniche*, VI, 5, 3-5); il doppio tempio di Asclepio e delle divinità apollinee dovette essere subito compiuto [6]; l'attività di Prassitele a Mantinea deve essere perciò posteriore al 370 e non discendere, al massimo, più in giù del 360. A questo decennio 370-360 ritengo, come dai più è sostenuto, che debbano risalire le lastre di Mantinea.

Innegabili sono le analogie tra le sei figure di Muse, a noi pervenute, e le figure femminili con chitone ed himation nei migliori vasi della serie A.

Medesime sono le proporzioni; eguale è il trattamento del drappeggio; affini sono i motivi improntati a grande leggiadria con ricerca di effetti graziosi, specialmente nella disposizione dello himation.

Già lo Amelung aveva istituito il confronto tra la Musa di mezzo della lastra n. 217 con la Demeter del lato B della pelike A, 1; aggiungo per il medesimo vaso la Musa di mezzo della lastra n. 216, che nello himation, in cui è tutta avvolta, ricorda l'Afrodite del lato B, e la Musa seduta sulla stessa lastra che, pel modo di assidersi e pel panneggiamento che ne consegue, ricorda l'Afrodite seduta del lato A.

4°) Le diciotto figure di afflitte, forse le donne del morto re [7], poste negli intercolunnii del sarcofago di Sidone, sarcofago detto « delle afflitte » [8]. Questo sarcofago è verisimilmente quello di Stratone I, il cui regno si sarebbe esteso dal 374 al 362; perciò appartiene anche esso, come le lastre di Mantinea, al decennio 370-360. Esso dunque suffraga la datazione della maggioranza dei dotti circa il rilievo di Man-

(1) *Revue archéologique*, 1906, I, pp. 111 e segg.

(2) Studniczka, *Kalamis* (*Abhandlungen der k. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, XXV, 1907) pag. 34, fig. 9.

(3) *Bulletin de correspondance hellénique*, 1888, t. I-III; Amelung, *Die Basis des Praxiteles aus Mantinea*, 1894; Brunn-Bruckmann, t. 468; Svoronos, op. cit., t. XXX-XXXI, nn. 215-217, Reinach S., op. cit., I, pp. 184 e seg.; Winter, op. cit., pp. 296, nn. 1-3; Bulle, *Der schöne Mensch*, pp. 277 e segg.

(4) Op. cit., pp. 179 e segg.

(5) *Bulletin de correspondance hellénique*, 1908, pp. 236 e segg.; si cfr. le mie osservazioni in *Monumenti dei Lincei*, XXI, pp. 291 e segg.

(6) Brunn, *Abhandlungen der bayerische Akademie*, 1880, pag. 415; Amelung, op. cit., pag. 59.

(7) Così Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, II, pag. 402; e *Les statues funéraires dans l'art grec*, pag. 208.

(8) Hamdy-bey e Reinach S., *Une nécropole royale à Sidon*, 1892, t. 7-9; Reinach S., op. cit., I, pp. 404 e seg.; Winter, op. cit., pp. 313, 5, 6; Mendel, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines du Musée de Constantinople*, vol. I, n. 10, pp. 48 e segg.

tinea, perchè le diciotto afflitte e le sei Muse appartengono al medesimo indirizzo di arte; ed in realtà già è stato ammesso l'atticismo delle figure del sarcofago; ed il Collignon, per esempio, ha notato l'analogia loro con l'arte di stele attiche del secolo IV.

Pure qui le donne indossano il chitone e lo himation variamente e vagamente disposto; solo si deve notare che queste afflitte, lungi dal possedere le forme snelle, le proporzioni slanciate delle Muse, hanno una carnosità più accentuata.

Le afflitte del sarcofago sidonio non possono offrire analogie così strette con figure femminili della serie A di vasi del sec. IV, come sono esibite dalle Muse di Mantinea. Diversi concetti conducono ad espressioni diverse; queste Muse della morte, così chiama le afflitte il Collignon, sono la espressione composta e dignitosa di tristi sentimenti; da esse ben appare il pianto silenzioso il tenue e mesto lamento, il muto dolore. Tutto ciò è disforme dalle scene rappresentate sui vasi della serie A, ed è pur lontano dalle scene di lotta del gruppo B a cui prendono parte delle donne. Tuttavia pur qui è innegabile la stretta analogia nel trattamento del vestito.

Perciò accanto alle lastre di Mantinea e al sarcofago di Sidone si possono menzionare altre opere plastiche in cui è espresso, variamente atteggiato, il tipo della donna indossante chitone ed himation, tipo comune alla ceramica attica del secolo IV.

Prima di tutto è da menzionare la bella base di tripode, che dal Benndorf fu messa in stretto rapporto con le lastre di Mantinea (1); già accennai all'avvicinamento, da altri proposto, tra la figura di Dioniso e quella dello stesso dio sulla idria di Cuma H. 1; per la Nike con la oinochoe, che ha il ciuffo di capelli sull'occipite, caratteristico di figure di vasi del secolo IV, mi pare sufficiente di accennare il confronto con l'ancella coppiera della idria A, 12.

E si potrebbero addurre altre gentili creazioni plastiche, note a noi da alcuni originali e da alcune copie di statue. Oltre alle statue già addotte dallo Amelung a migliore illustrazione e confronto con le Muse di Mantinea (2), credo opportuno di fare menzione dei seguenti monumenti:

La parte inferiore, unicamente conservata, di una statua in bronzo da Cizico, del Museo di Berlino (3), che presenta grandissima somiglianza, e per atteggiamento e per disposizione dello himation, con la piccola Ercolanese, è della stessa cerchia di figure femminili che sono espresse anche nei migliori vasi della serie A.

La statua sepolcrale, già a Trentham Hall, ed ora al Museo Britannico (4), che

(1) *Oesterreichische Jahreshefte*, II, 1899, pp. 255 e segg., t. V-VII; Svoronos, op. cit., I, pp 154 e segg., t. XXIX; Reinach S., op. cit., II, pag. 342; Winter, op. cit., pp. 297, 4, 5.

(2) Opera citata. Menziono tra queste opere, come maggiormente significanti, l'Athena bronzea del Museo archeologico di Firenze (Bulle, *Der schöne Mensch*, t. 131); la grande Ercolanese (Brunn-Bruckmann, t. 310; Bulle, op. cit., t. 132; per le repliche del tipo si veda Collignon, *Les statues funéraires*, pp 168 e segg. e Hekler, in *Münchener archäologische Studien*, 1909, pp. 127 e segg.); la piccola Ercolanese (Brunn-Bruckmann, t. 558; pel tipo si veda Arndt, ivi; Collignon, op. cit., pp. 170 e segg., e Hekler, op. cit., pp. 127 e segg.); la « Urania » del Vaticano (Helbig, n. 271). Adduce lo Amelung (op. cit., pp. 47 e segg.) anche le terrecotte di Tanagra e siciliane.

(3) Testo a Brunn-Bruckmann, t. 558.

(4) *Journal of hellenic studies*, 1908, t. XXVII-XXIX, pp. 138 e seg. (E. Gardner); Collignon, op. cit., tavola di frontespizio, fig. 94 e 95, pp. 164 e segg. Si cfr. anche l'analogo tipo rappresentatoci dalla statua di Thasos del Museo di Costantinopoli di età ellenistico-romana (*Oesterreichische Jahreshefte*, XI, 1908, pag. 155, fig. 47; Collignon, *Les statues funéraires*, fig. 97).

soavemente attrae pel profumo di giovinezza che si sprigiona dalla snella figura, tutta avvolta e stretta dallo himation, ricorre alla nostra mente quando si osservano gentili figure di dame ammantate dei vasi della serie A, oppure la figura di Afrodite sul lato B della pelike A. 1, ove pure le braccia sono imprigionate, per così dire, nel drappo (1). La bella figura di Demeter seduta sul lato A della pelike A. 1 ci fa ricordare quella magnifica creazione della plastica greca che è la Demeter di Cnido (2); manca tuttavia nella pelike il panneggiamento obliquo dello himation attraverso il petto. E per la gentile figura di Kore vicino a Demeter su A. 1, poggiata ad una colonnetta, la mente ricorre alla prassitelica statuetta di Artemis da Larnaka, del Museo di Vienna (3); solo, nell'incrocio delle gambe presso la figura di Kore pare quasi si abbia una modificazione dello schema, in cui maggiormente accentuato sia l'indirizzo dell'arte prassitelica. Menziono da ultimo la Kore di Vienna (4), che, come è stato avvertito da chi la pubblicò (5), deve essere la copia di un assai rinomato simulacro del culto della dea. Ed in realtà allo stesso originale credo che risalga la Kore esibita dalla idria cumana II. 1 con la caratteristica disposizione obliqua dello himation sul petto (6).

Ed un più o meno fedele ricordo di questo originale statuario si potrebbe, a mio avviso, riconoscere nelle figure di Kore con una o due faci nei frammenti di Boston A, 10, nello skyphos da Eleusi A. 31 e nelle due idrie A, 37 e 38 (7). Più impallidito sarebbe il ricordo nella idria di Rodi A, 15 e nel πίναξ di Niinnion in cui lo himation è posto trasversalmente al ventre e non al petto di Kore (8).

Si aggiungano i rilievi votivi, a cui già lo Schneider (9), nel pubblicare la statua viennese, aveva indirizzato la mente. Tra questi rilievi credo opportuno menzionare in special modo i seguenti, nei quali, se la rappresentazione di Demeter subisce varianti, quella di Kore, tranne leggeri cambiamenti, risguardanti il modo d'impugnare le due faci, è sempre la stessa: rilievo parigino (10), rilievo del Museo di Eleusi (11), due rilievi del Museo di Atene (12).

(1) Analoga è pure la figura di Afrodite (?), di profilo e non di fronte, sulla idria di Rodi A, 15.

(2) Friederichs e Wolters, n. 1275; Brunn-Bruckmann, t. 65; Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, II, t. VII; Klein, *Praxiteles*, fig. 74; Furtwängler e Urlichs, *Denkmäler griechischer und römischer Skulptur*, pp. 70 e segg., t. 22; Winter, op. cit., pag. 308, 3

(3) Furtwängler, *Meisterwerke*, pag. 556; Schneider, *Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des all. Kaiserhauses*, V, t. I-II, e *Album der ant. Sammlungen*, t. IV; Klein, op. cit., fig. 59; Winter, op. cit., pag. 296, 6.

(4) Schneider, *Jahrbuch* ecc. 1894, t. X-XI, pp. 135 e segg., e *Album* ecc., t. V; Klein, op. cit., fig. 73, pp. 362 e segg.; Winter, op. cit., pag. 296, n. 4.

(5) Si veda anche Amelung, *Die Basis des Praxiteles*, pag. 51; ivi è il confronto con la Musa a sinistra della lastra di Mantinea, n. 216.

(6) Già il Gabrici ha citato per la Kora dell'idria cumana la statua viennese.

(7) Si confrontino i due frammenti di anfora panatenaica in *Athenische Mitteilungen*, 1892, pag. 126; 1895, pag. 249.

(8) Si cfr. la figura di Kore, pure con due faci, sul sarcofago di Torre Nova (*Römische Mitteilungen*, 1910, t. II).

(9) *Jahrbuch* ecc., 1894, pag. 139.

(10) Baumeister, *Denkmäler*, I, fig. 457; Reinach S., *Répertoire de reliefs*, II, pag. 253.

(11) *Athenische Mitteilungen*, XX, 1895, t. VI; Brunn-Bruckmann, t. 548, sotto (testo di Riezler).

(12) 1° Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz*, fig. VIII, 1; Svoronos, op. cit., t. LXXVII, n. 1461; — 2° Svoronos, op. cit. t. CLXXXIII, n. 1016.

Creazione analoga a quella della Kore viennese è data dal tipo rappresentatoci in special modo dal bel torso acefalo di Karystos del Museo Nazionale di Atene (1). Infine il Collignon (2) riconosce che questo tipo di donna drappeggiata è pure nel rilievo funerario, citando egli una stele da Ramnunte del Museo di Atene (3).

Compio questa documentazione di monumenti plastici, in cui ricorrono leggiadre figure muliebri con il chitone e lo himation vagamente disposto, menzionando altri rilievi Prima di tutto è degno di nota il frammento di rilievo della glittoteca Ny-Carlsberg con la personificazione della tragedia (4); e poi, nella grande congerie di stele attiche, si possono citare i seguenti esempî: una stele nel Dipylon con la figura di una sacerdotessa che ricorda l'ancella coppiera della idria A, 13 (5); una stele del Museo di Atene con una donna, la cui età matura è leggermente accentuata in modo analogo che nella madre della sposa sul coperchio di tazza A, 2 (6) (la destra mano ha il solito gesto di allontanare un lembo dello himation); la stele che esibisce, un po' modificato, il tipo della grande Ercolanese (7): la stele del Pireo con lo schema della stele di Hegeso ed in cui la figura di schiava dai capelli e quella della dama seduta rammentano le figure dei coperchi di tazza A, 2 e 4 e del lebete A, 9 (8); la stele infine di Ameinokleia, ove e la figura di schiava dai corti capelli e quella di fanciulla curva a terra che lega i sandali della signora e la figura di Ameinokleia che sta per uscire ci fanno rammentare la scena complessa di abbigliamento femminile del coperchio di tazza A, 4 (9).

5°. Rilievo del trattato di Atene e la lega navale con Stati peloponnesiaci, dell'anno 362-361, arcontato di Molone (10).

L'Athena di questo rilievo rammenta la figura di dea dell'ariballo ciprioto con la scena della uccisione della sfinge; la figura del Peloponneso indossante il chitone dorico, come quella di Corcira del rilievo n. 2, ha l'ovvio gesto di sollevare lo himation con la mano destra.

6°. Sculture e fregio del Mausoleo, la cui esecuzione è posteriore alla morte di Mausolo (353 av. Cr.); mentre è noto che la magnifica tomba non era ancor del tutto compiuta alla morte di Artemisia (351 av. Cr.) (11).

(1) Le Bas-Reinach, *Voyage archéologique, Monuments figurés*, t. 26; Arndt-Amelung, *Einzelaufnahmen*, n. 716; Collignon, *Les statues funéraires*, fig. 93. Si cfr. Amelung, *Die Basis des Praxiteles*, pag. 54, e Klein, op. cit., pag. 364, che enumera tutte le copie.

(2) Op. cit., pag. 164.

(3) Conze, *Attische Grabreliefs*, t. CCXXI, n. 1084; Amelung, *Ausonia*, III, pp. 130 e segg., fig. 22: lo Amelung riconnette questo bel rilievo con l'arte di Leocare.

(4) Arndt, *La glyptothèque Ny-Carlsberg*, pag. 135, fig. 72.

(5) Conze, op. cit., t. CLII, n. 805; Brückner, *Der Friedhof am Eridanos*, 1909, fig. 43; Bulle, op. cit., t. 269.

(6) Conze, op. cit., t. CLI, n. 804; Collignon, op. cit., fig. 98.

(7) Conze, op. cit, t. CLIII, n 1055; Amelung, *Die Basis des Praxiteles*, pag. 46, fig. 23; Collignon, op. cit., fig. 100. Credo, con l'Amelung, che questa stele debba risalire fin verso la metà del secolo IV.

(8) Conze, op. cit., t. XXXI, n. 69; Bulle, op. cit., t. 270 a destra.

(9) Conze, op. cit., t. CLXXVII, n. 901; Bulle, op. cit., t. 271; Winter, op. cit., pag. 315, n. 4.

(10) *Bulletin de correspondance hellénique*, 1878, t. XI; Friederichs e Wolters, op. cit., n. 1162; Brunn-Bruckmann, t. 533; Reinach S., *Repértoire de reliefs*, II, pag. 335.

(11) Diodoro, VII, 32, 2 e 45, 7; Strabone, XIV, 656; sulla esecuzione del Mausoleo è il notis-

Tra le sculture di questo insigne monumento è il residuo di cavaliere in abito persiano (Brunn-Bruckmann, t. 71; Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, II, fig. 170). È il solito schema del cavaliere, che, nel caso speciale della scultura di Alicarnasso, appartenendo forse anch'esso ad una scena di caccia, rievoca la figura del persiano Dario dell'ariballo di Xenophantos e le molto inferiori figure di cavalieri sciti o delle Amazzoni dei vasi del gruppo B e della serie F e G. È lo schema che è applicato anche alla Amazzone del frontone occidentale dello Asclepieion di Epidauro e che si ripete in molte opere insigni di scultura anteriori e posteriori allo Asclepieion e al Mausoleo (¹).

E figure di Amazzoni a cavallo ricorrono anche nel fregio del Mausoleo nel fiero combattimento che vi è rappresentato; così come nelle amazzonomachie dei vasi B, 6-8 e nelle lotte contro orientali dei vasi B, 9 e 10. Ed in realtà in questi prodotti ceramici si nota il medesimo indirizzo di arte che nel fregio del Mausoleo. Tuttavia si deve osservare che la distanza che separa i detti vasi, di facile sciatto disegno, dal fregio dell'insigne monumento di Alicarnasso, senza dubbio è assai maggiore della distanza intercedente tra i vasi che si aggruppano attorno alla tazza bolognese di Codro ed il fregio fidiaco del Partenone.

Ma in realtà e vasi della serie B e fregio del Mausoleo con identità di contenuto appartengono allo stesso orizzonte artistico. L'analogia si palesa negli schemi dei combattenti pieni di effetto nella loro foga, in cui predomina il movimento audace, di grande effetto nella sua esagerazione, per il quale una gamba è piegata assai all'innanzi, l'altra gamba è distesa così da costituire una linea retta in direzione trasversale insieme col contorno del torso piegato all'innanzi (²). E la ricerca di effetto immediato che valga ad infondere nello spettatore la impressione del tumul-

---

simo passo di Plinio (*N. H.*, XXXVI, 30 = Overbeck, n. 1177), fu noto alle pubblicazioni in *Monumenti dell'Instituto*, V, t. XVIII-XXI; Brunn-Bruckmann, t. 96-100; *Antike Denkmäler*, II, t. 16-18; Reinach S., *Répertoire de reliefs*, I, pp. 151-156; Winter, op. cit., pp. 304-305. Per l'attribuzione artistica del fregio si veda Wolters e Sieveking in *Jahrbuch des Instituts*, XXIV, 1909, pp. 171 e segg., t. I e II.

(¹) Già il Lechat (*Épidaure*, pp. 79 e seg.) notò l'analogia vivissima tra l'Amazzone di Epidauro e la figura di Dexileos sulla celebre stele del Dipylon (Conze, op. cit., t. CCXLVIII); si aggiungano, per ciò che concerne i monumenti funebri, la stele Albani (Conze, op. cit., t. CCXLVII) ed un frammento di Nîmes (Arndt e Amelung, *Einzelaufnahmen*, n. 1424). Cito altre rappresentazioni dello schema del cavaliere sopra un caduto che, applicato ad un Centauro, si rintraccia nel fregio occidentale del cosiddetto Theseion (Sauer, *Das sogennante Theseion*, t. IV, 17, 18); Amazzone del fregio di Figalia (*Ancient Marbles*, vol. IV, t. 18); Persiano del fregio meridionale del tempietto di Athena Nike (Le-Bas, *Voyage archéologique*, ed. Reinach S., t. 10); Amazzoni dell'heroon di Giölbaschi-Trysa (Benndorf, *Das Heroon von Giölbaschi Trysa*, t. XIV, n. 16; t. XV, n. 19); combattenti nel fregio del monumento delle Nereidi (Brunn-Bruckmann, n. 214, 2), figura di Alessandro nel sarcofago di Sidone; Amazzone a sinistra nel sarcofago Fugger (Schneider, *Album* ecc., t. IX-X). L'analogia tra il frammento del Mausoleo e l'Amazzone di Epidauro fu già riconosciuta dal Collignon (op. cit., II, pag. 335) e dal Cultrera (*Mem. della R. Accad. dei Lincei*, 1910, pag. 224). Secondo il Klein (*Geschichte der gr. Kunst*, II, pag. 297), questo frammento sarebbe forse di Briasside.

(²) Si cfr. il compagno di Herakles a destra nella idria B, 1.

tuare della battaglia è anche nel rendimento delle clamidi al vento, agitate e distese, con forti piegature ondulate [1]. Aggiungo che tale indirizzo, di stendere cioè sul fondo della scena, come gonfi dal vento, i lembi delle clamidi, è già comune a vasi anteriori al gruppo B. Menziono invero l'ariballo ciprioto dalla uccisione della Sfinge [2]; ma con maggiore ricerca di effetto, come nei rilievi del Mausoleo, nell'ampiezza e nella irregolarità delle pieghe, può essere riconosciuto anche in vasi della serie A, là dove il carattere della scena rappresentata esigeva movimenti assai agitati di figure (per esempio nella pelike di Camiro A, 3).

Nel fregio, come nei vasi i Greci sono completamente, o quasi, ignudi e di frequente hanno l'elmo: per l'arciero sulla pelike B, 11 si confronti una Amazzone arciera del fregio (*Antike Denkmäler*, II, t. 16); per l'Amazzone caduta al suolo nella idria B, 7 si confronti un'Amazzone del fregio (Collignon, op. cit., fig. 166); pei due Greci caduti su di un ginocchio sulla idria B, 6 e sulla pelike B, 9 non manca il riscontro nel fregio [3], mentre in esso fregio è raro lo schema del combattente visto di dorso scagliante l'arma e col drappo nel braccio sinistro disteso (*Antike Denkmäler*, II, t. 16): schema che invece, come si è visto, gode di favore nella produzione ceramica attica del sec. IV [4].

Teatralità maggiore, più arditi scorci e più sforzati contorcimenti dei corpi con ricerca di effetti più immediati, più accentuata espressione di pathos, sono invece nella scena seriore di battaglia del sarcofago di Alessandro Magno. Intermedio tra questo sarcofago ed il fregio del Mausoleo sarebbe il sarcofago già Fugger del Museo di Vienna, con l'amazzonomachia [5], in cui si rintracciano i motivi del fregio del Mausoleo [6].

(1) Osserva il Bulle (Brunn-Bruckmann, t. 649, testo, pag. 13) come nel rendimento di queste stoffe si possano avvertire due metodi espressivi: nelle lastre ascritte da Wolters e da Sieveking a Scopa e a Timoteo, il rendimento delle clamidi è veramente plastico, con pieghe regolari; nelle lastre invece ascritte a Leocare e a Briasside, le clamidi sono rese in modo più pittorico, con varietà maggiore di pieghe interne.

(2) Pel rilievo mi basti indicare i drappi gonfi dal vento nel fregio del Partenone.

(3) Si cfr. anche il tòrso Alba della Glittoteca Ny-Carlsberg (Brunn-Bruckmann, t. 649).

(4) Si cfr. il rilievo funerario di Alkias (*Athenische Mitteilungen*, 1896, t. V; Bulle, op. cit., fig. 180; Reinach S., *Répertoire de reliefs*, II, pag. 378, 5), in cui Alkias, visto di dorso, fa un movimento assai forte per combattere verso sinistra, calpestando un morto nemico. Schema consimile ha la figura di Herakles che uccide la idra, su moneta di Festo del sec. IV (Head, op. cit., fig. 252).

(5) Schneider, *Album* ecc., t. IX-X; Brunn-Bruckmann, t. 493; Winter, op. cit., pag. 306, 1; Reinach S., *Répertoire de reliefs*, II, pag. 138.

(6) Menziono, tra le altre opere, coeve al Mausoleo e ai vasi del gruppo B, alcuni rilievi in bronzo con scene di lotta di analogo indirizzo di arte. Prima di tutto sono degne di nota le tre lamine che servirono alla bardatura equina, con scene di amazzonomachie, provenienti, con la pelike B 3, dalla tomba ricchissima della grande Blisnitza (*Compte-rendu, Atlas*, 1865, t. V, 2-4; si confrontino le altre lamine con gigantomachia, ivi, t. V, 5-6): la esecuzione non è molto accurata. Menziono le guanciere di elmo da Dodona (Carapanos, *Dodone*, t. 15; Reinach S., *Répertoire de reliefs*, II, pag. 345, 3) e la teca di specchio a rilievo col gruppo di Herakles e l'Amazzone (Reinach S., op. cit., II, pag. 22, 1). I rilievi Barberini (*Bollettino d'arte*, 1909, tav. II; Reinach S., op. cit., III, pag. 159, 2, 3) sono di età posteriore (si veda Della Seta, ivi, pp. 196 e seg.).

7°. Residuo di colonna *caelata* del nuovo Artemision di Efeso: la ricostruzione di questo santuario, dopo il suo incendio avvenuto nel 356 av. Cr. (1), non era ancora finita nel 334 quando Alessandro passò per Efeso (2): ma non molto doveva mancare al suo compimento. Certo nel 334 le colonne dovevano essere già a posto, tanto più che sembra attendibile la notizia di Plinio (3), secondo la quale una delle colonne sarebbe stata adorna di rilievi da Scopa: ora l'attività di Scopa non può scendere più in giù del 340 o del 330 al massimo. Mi pare adunque che non possono esservi ragioni contrarie alla attribuzione del tamburo di colonna con rilievi del Museo Britannico al decennio 350-340 (4).

Come fu giustamente osservato dal Rayet, nelle figure di questo rilievo efesiaco sono mantenute le grandi tradizioni dell'arte attica del sec. V (5): vi è qui un carattere d'arte diversa da quella delle sculture di Epidauro, di Alicarnasso e dal rilievo prassitelico di Mantinea. Le tradizioni del sec. V sono specialmente conservate nell'ampia figura di donna indossante il chitone dorico (Persephone?) e che, come fu osservato dallo Studniczka, presenta così viva analogia con la figura di Irene di Cefisodoto. Di tale indirizzo conservatore di antichi schemi figurati si può riconoscere un esempio, a mio avviso, anche nella stele di Melite (6), in cui la defunta, simile anch'essa alla Irene cefisodotea, appoggiandosi con un gomito ad un pilastro ed alzando con la destra un lembo dello himation, fa ricordare alcune leggiadre figure di vasi della serie A: per l'appoggio al pilastro rimando a ciò che si osserva su A. 1 e A. 2.

Ad ogni modo, nel rilievo di Efeso la figura di Hermes è del tipo delle figure efebiche ignude sui vasi della serie A (si ricordi lo sposo sul coperchio di tazza A. 2): caratteristico è invero il motivo della clamide avvolta con disinvoltura, con noncuranza elegante, attorno al braccio sinistro; tale o consimile tratto è comune a figure efebiche dei vasi: si noti poi, e questo si osserva pure nei prodotti vascolari, la possanza della figura dal muscoloso petto in confronto del capo presso lo Hermes del rilievo (7).

(1) Cicerone, *De natura deorum*, II, 27; Valerio Massimo, *Fact. et dict. memor.*, VIII, 14; Strabone, XIV, C, 641; Plutarco, *Alessandro*, III; Gellio, II, 6.

(2) Arriano, *Exped. Alex.*, I, 17, 10.

(3) *N. H.*, XXXVI, 95 — Overbeck, n. 1172.

(4) Per il rilievo di questa colonna si vedano: Smith, *Catalogue of sculptures, British Museum*, II, n. 1206, t. XXIII; Curtius in *Archäologische Zeitung*, 1873, t. 65 e 66; Robert, *Thanatos*, 1879, pp. 36 e segg. (per il Robert vi sarebbe rappresentato il mito di Alceste); Rayet, *Monuments de l'art antique*, t. 50, pp. 10 e segg.; Brunn Bruckmann, t. 53; Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, II, fig. 206; Studniczka, *Kalamis*, pag. 34, fig. 9 (è rappresentata la parte del rilievo con la figura femminile indossante il chitone dorico); Bulle, op. cit., t. 286; Winter, op. cit., pag. 368, 5. Il Cultrera (*Memorie della R. Accademia dei Lincei*, 1910, pag. 196) avvicina la lavorazione di questa colonna più al 334 che non al 356.

(5) Si cfr., per esempio, la figura di Alceste o di Euridice con quella di Afrodite della nota brocca del Vaticano (Reisch in Helbig, I, pag. 324, n. 525)

(6) Conze, op. cit., t. CL, n. 803: Collignon, *Les statues funéraires*, fig. 89, pag. 157: primi anni del secolo IV. Tale data mi sembra un po' troppo alta.

(7) Il carattere policleteo di questa figura, che è della cerchia scopadea, è stato notato da varî autori. Si cfr. Furtwängler, *Meisterwerke*, pag. 522; Klein, *Geschichte* ecc., II, pag. 299; Mariani in *Ausonia*, II, 1907, pag. 225.

8°. Fregio del monumento coragico di Lisicrate, del 335-334 (arcontato di Euainetos), come si rileva dalla iscrizione sottostante [1]. Lo studio di questo rilievo si può fare sulle riproduzioni dal gesso esistente al Museo Britannico [2].

Come nelle lastre del Mausoleo, così anche in questa scena di lotta tra i Satiri e i pirati tirreni abbiamo i soliti schemi di figure ignude con una gamba tesa ed una piegata; abbiamo le pelli svolazzanti dei Satiri che corrispondono alle clamidi del fregio di Alicarnasso. Analoghi sono i metodi espressivi; analoga è la ricerca di effetto immediato. E però i confronti si possono qui istituire in special modo coi vasi della serie B; basta che io accenni alla figura di Satiro imberbe esibito di fronte con clava e con passo a sinistra; con essa figura presenta analogia quella di Herakles sulla pelike B, 2. La figura di Dioniso giovanile, ignuda e seduta su di un drappo, si ripete, con minore o maggior fedeltà, su parecchi dei vasi della serie A, presso la figura del medesimo dio o presso figure efebiche; così pei vasi del gruppo B si possono citare la idria B, 1 e la pelike B, 4.

Nè è da tacersi che pure nel fregio del monumento di Lisicrate fanno la loro apparizione gli alberi spogli che si sono notati in alcuni vasi del sec. IV; cito, come il più significante, il frammento A, 25 [3].

Anche per questo particolare noi abbiamo nel fregio un'opera del medesimo ambiente artistico in cui rientrano le nostre serie di vasi attici.

In alcuni prodotti vascolari della serie A-B, ed anche della serie C, appariscono figure di danzatrici [4]; gli schemi di tali figure leggiadre si possono rintracciare anche nella plastica contemporanea. Specialmente peculiari sono i due tipi seguenti di danzatrici: quello in cui la parte superiore del corpo è ignuda mentre l'inferiore è avvolta nell'ampio mantello, le gambe e la testa sono in direzione inversa e le mani agitano un timpano; il tipo in cui tutta la figura (anche porzione del viso) è avvolta nello himation che, nel forte movimento, ricade a pieghe largamente ondulate.

Il primo tipo, che nei vasi ci è dato, per esempio, da una Menade della idria A, 17, ricorre nei rilievi, per esempio, nella seconda danzatrice da destra su di una

(1) *Corpus Inscriptionum atticarum*, II, n. 1242.

(2) Smith, *Catalogue of sculptures, British Museum*, I, pp. 250 e seg.; Baumeister, *Denkmäler*, II, fig. 924; De Cou in *American Journal of archäology*, VIII, 1893, pp. 42 e segg., t. II-III; Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, II, fig. 188-189; Brunn-Bruckmann, t. 488; Reinach S. *Répertoire de reliefs*, I, pp. 13 e seg.; Winter, op. cit., pag. 316, 1.

(3) Come già a suo luogo ho osservato, due alberelli spogli servono di incorniciatura ad alcuni di quei manichi di specchi figurati, che furono oggetto di studio da parte del Pollak (*Oesterreichische Jahreshefte*, VII, 1904, pp. 204 e segg., nn. 2 e 5) e che ascriverei non già a Taranto, ma a Locri. In questi manichi appare anche la figura giovanile ignuda seduta su drappo (Pollak, op. cit., n. 7, fig. 99; e Fröhner, *Musée de France*, t. XIX, 1 = Reinach S., *Répertoire de la statuaire*, II, pp. 554, 8). Il Pollak, a proposito di questo schema, cita il tòrso di Olimpia (*Olympia*, III, t. 57, 1-2) ed un bronzetto già Tyszkiewicz (Fröhner, *Collection Tyszkiewicz*, 1898, t. 22).

(4) Cioè nelle quattro idrie A, 17-20, nel lato posteriore della pelike B, 2, nei crateri C, 1 e 2, e nel coperchio di tazza in *Compte-rendu, Atlas*, 1861, t. II. Si aggiunga il vasetto a rilievo H, 9.

base rinvenuta tra l'Eretteo ed il Partenone (¹). Pel secondo tipo, la cosiddetta *verhüllte Tänzerin* (²), si può citare la danzatrice della idria di Dresda A, 19, per cui lo Hauser accennò all'analogia con la figura a sinistra del lato BC della base di tripode dal Foro Romano (³). Una varietà del secondo tipo, quale ci è presentata dalla Menade del lato B del cratere C, 1, è data dalla figura che si avanza danzando, avvolta nello himation che le lascia tuttavia scoperto il capo. Il Furtwängler già aveva osservato come questa figura ricordi la prima delle Aglauridi del rilievo che lo Hauser ha ricostruito su frammenti sparsi nel Vaticano, agli Uffizî di Firenze, nella Glittoteca di Monaco (⁴). Altra variante è nella danzatrice col capo arrovesciato all'indietro come in A, 18.

Ora è noto che lo Studniczka, ricostruendo l'opera di un Calamide juniore che sarebbe fiorito nella metà del secolo IV (⁵), gli ha attribuito una creazione plastica famosa nell'antichità, la Sosandra: conosciuto a noi da passi di Luciano (⁶). Per lo Studniczka la Sosandra sarebbe stata una danzatrice ammantata, una di quelle danzatrici che si possono osservare nei vasi e nei rilievi citati del sec. IV; e con la Sosandra si riconnetterebbe un torso femminile assai bello, proveniente da Creta ed esistente alla glittoteca Ny-Carlsberg e noto a noi anche da una replica di Monaco (⁷).

Senza entrare in merito nella questione tutt'altro che risoluta, di un Calamide del sec. IV, e sulla conseguente problematica identificazione della Sosandra nel bel torso di Creta, mi pare ad ogni modo plausibile l'ammettere, con lo Studniczka, che esso torso rappresenti una creazione plastica del pieno sec. IV e però coeva con ciò che appare e nei vasi e nei rilievi citati. L'assegnazione di questo tipo statuario agli ultimi anni del sec. V, come è stato ammesso dallo Arndt e dal Furtwängler (⁸),

(¹) *Annali dell'Instituto*, 1862, t. IV, pp. 217 segg. (Michaelis); Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*, pag. 148; Studniczka, *Kalamis*, pp. 26 e segg., fig. 7; Reinach S., *Répertoire de reliefs*, II, pag. 371, 1. Veramente nel rilievo la danzatrice indossa un chitone che aderisce al corpo.

(²) Si cfr. Heydemann, *Die verhüllte Tänzerin*, 1879; ove è edito (t. I) e studiato il bel bronzetto d'Industria (*Atti della Società di archeologia e belle arti*, Torino, 1880, t. XIII).

(³) Al Museo del Laterano: Benndorf e Schöne, *Die antiken Bildwerke des Lateranischen Museums*, n. 323; Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*, pp. 25 e segg. e testo Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, t. 599; Helbig, II, n. 1191 (Amelung); Reinach S., op. cit., III, pag. 284, 1-3.

(⁴) *Oesterreichische Jahreshefte*, VI, 1903, pp. 79 e segg., t. V-VI; Brunn-Bruckmann, t. 598 (testo di Hauser); Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, I, nn. 642 e 644, t. 81, e II, pag 751; e presso Helbig, nn. 110 e 111; Reinach S., op. cit., III, pag. 378, 1, 2.

(⁵) Si veda la monografia già citata, *Kalamis*, 1907. Sull'esistenza di Calamide juniore si veda Reisch (*Oesterreichische Jahreshefte*, 1906, pp. 199 e segg.), per cui l'artista sarebbe stato attivo nella prima metà del sec. IV. Contro il Reisch e lo Studniczka si veda Furtwängler (*Sitzungsberichte der bayer. Akademie*, 1907, pp. 160 e segg.).

(⁶) *Dialogo delle Immagini*, 4-6: *Dialogo delle Etere*, 2 (= Overbeck, nn. 518-520).

(⁷) Arndt, *La glyptothèque Ny-Carlsberg*, t. 65, pp. 103 e segg.; Studniczka, op. cit., t. 2, *a*, pp. 26 e segg. Per la copia di Monaco (Arndt, op. cit., fig. 54; Studniczka, op. cit., t. 3 *a*); si veda Furtwängler e Wolters, *Beschreibung der Glyptothek*, n. 284. Lo Studniczka ha aggiunto i rilievi di colonna del Vaticano (t. 3*b*; Amelung, *Die Sculpturen des vaticanischen Museums*, II, n. 389, t. 65) ed una riproduzione in terracotta (t. 1*b*).

(⁸) Lo Amelung, nelle tre Horai della colonna del Vaticano, riconosce la imitazione di tipi dell'età di transizione dal V al IV secolo.

non mi sembra che possa essere ritenuta verisimile, dato il carattere del panneggiamento che si rivela condotto secondo le stesse norme seguìte nei vasi ed in rilievi che citerò, esibenti figure di Ninfe e certamente appartenenti al sec. IV; poichè lo himation si modella perfettamente sulle parti del corpo velandole e non denudandole, mentre la monotonia della superficie curveggiante è interrotta da lunghe regolari pieghe. Del resto e proporzioni e motivo della figura corrispondono perfettamente a ciò che ci appare sulla produzione vascolare e plastica del sec. IV.

Ed invero lo Studniczka per la sua Sosandra ha indicato il confronto con la prima Aglauride del rilievo ricostruito dallo Hauser; mentre altri confronti non mancano per la base del Laterano. Ma non mi soddisfano le ragioni dello Hauser, per ascrivere cioè questi due monumenti ad età più vicina al 300 che non al 350 (¹) esclusivamente sulla base dei richiami ai vasi; questi confronti parlerebbero anzi, a mio avviso, a favore di una data anteriore.

Verso la metà del secolo IV ha collocato lo Studniczka il rilievo Hauser; e recentemente lo Amelung nella Guida dello Helbig, dice che per il rilievo Hauser vi può essere incertezza di data, o la metà o la seconda metà del secolo IV; mentre per la base del Laterano assevera lo stesso Amelung che sono palesi i caratteri di Timoteo nel panneggiamento, quelli di Leocare per alcune delle figure, concludendo con l'ascrivere la base stessa ad un contemporaneo di questi due scultori.

Ma la data della metà del secolo IV per questi due insigni monumenti non mi pare che possa accordarsi con il loro carattere eclettico, giustamente riconosciuto dallo Amelung; poichè, oltre a ciò che sopra ho accennato rispetto alla base del Laterano, bisogna rammentarsi che nel rilievo Hauser lo Amelung riconosce nello stile delle Horai e delle Aglauridi la miscela delle tre più importanti correnti dell'arte attica, dello stile cioè di Prassitele e di Scopa (le teste ed i movimenti) e di Timoteo (il vestito) (²).

Tutto questo può essere ammissibile in opere posteriori alla attività di questi tre grandi maestri, quando cioè le varie correnti sgorgate dalla loro arte, lungi dal fluire parallele, si fusero insieme.

D'altro lato le innegabili analogie tra le figure di questi rilievi e le figure dei vasi non ci debbono costringere ad ammettere una perfetta contemporaneità tra le une e le altre. Ho cercato di accentuare, nel primo capitolo di questo mio scritto, come corra una differenza assai grande tra vasi, come la pelike A. 1 ed il coperchio di tazza A, 2, e vasi come la idria di Alessandria A. 36 mentre permangono immutati i motivi e gli schemi. Mentre adunque nel campo della ceramica lo stile ben presto traligna e s'intirizzisce, nel campo della plastica invece invano, per tutto il secolo IV, si può avvertire un decadimento così profondo. Onde, pur non negando le analogie tra vasi e rilievi, si può ammettere che alcuni di quelli, i migliori, siano di una età più antica rispetto a questi; e si può ammettere che anche nel secondo venticinquennio

(¹) Contro la idea dello Hauser di riconoscere, nel monumento da lui ricostruito, l'altare di Zeus Soter o di Athena Soteira del Pireo, opera di Cefisodoto juniore, è anche da obiettare che nulla autorizza a mutare il Cefisodoro di Plinio in Cefisodoto (*N. H.*, XXXIV, 74 = Overbeck, n. 1141). Così lo Amelung.

(²) Lo Hauser vi riconosce essenzialmente i caratteri della scuola prassitelica.

del secolo IV, a cui apparterrebbero i migliori vasi della serie A, esistessero rilievi esibenti quegli schemi e quei motivi che vediamo riprodotti nel rilievo Hauser e nella base del Lateranense. Del resto il carattere misto delle Horai, delle Aglauridi, delle Menadi dei rilievi mi pare che, lungi dall'escludere, valga a suffragare la ipotesi di una derivazione di queste figure da modelli anteriori, di carattere più omogeneo. Come nella pittura ceramica si possono scorgere degli antecedenti alle figure di danzatrici dei vasi della serie A e C in prodotti anteriori (e cito l'ariballo « midiaco » del Louvre, addotto dallo Hauser stesso) (1), così nel campo del rilievo non abbiamo ragione alcuna di ripudiare la ipotesi che esistessero degli antecedenti a ciò che si trova espresso nel rilievo Hauser e nella base lateranense.

Le danzatrici ammantate dei vasi hanno il loro riscontro non solo nelle opere suddette, cioè nella « Sosandra » dello Studniczka e nei rilievi Hauser e del Lateranense, ma anche in una serie di rilievi votivi attici del culto di Pane e delle Ninfe. Mi richiamo, a tal riguardo, al Rhomaios il quale, pubblicando un rilievo di tal genere dalla grotta del Parnete (2), lo riconnetteva con altri frammenti di due rilievi del Museo dell'Acropoli; di essi, uno già noto da molto tempo (3), l'altro edito dal Rhomaios per la prima volta (4). In questi rilievi, come già ebbe a notare il Rhomaios, si hanno figure analoghe del tutto a quella del tòrso Ny-Carlsberg, in cui lo Studniczka ha ravvisato la Sosandra; l'analogia è specialmente assai viva per quello che risguarda i motivi dello himation (5).

Ninfe e Menadi adunque sono le figure che adornano questi rilievi, ed una Ninfa è con tutta probabilità rappresentata anche nel tòrso Ny-Carlsberg; ma anche nei vasi dipinti le danzatrici sono esclusivamente o Menadi, seguaci di Dioniso, o donne simboleggianti Ninfe, seguaci di Afrodite. Figure dei vasi e dei rilievi, perciò, non solo appartengono allo stesso ambiente artistico, ma hanno anche comunanza concettuale.

Chiudo questo paragrafo, di confronti con opere plastiche, con alcune altre osservazioni.

Come ben appare da un esame anche superficiale dei vasi della serie A, e come già è stato ancor prima di me osservato, in parecchie scene di questi vasi le figure, o tutte o in maggioranza, sembrano inspirate a modelli plastici più che a modelli pittorici. Ciò è dovuto in parte allo stile delle figure, che, come si è visto, ha una apparenza ben diversa dallo stile disegnatorio della ceramica a figure rosse sino a tutto il secolo V, coi brevi tratteggi, col risalto di particolari interni, sicchè le figure acquistano un aspetto plastico. Ma ciò è dovuto anche all'innegabile influsso che opere

(1) *Monuments grecs* ecc., 1889-90, t. 9-10, pp. 1 e segg. (Pottier); Milchhöfer, op. cit., pag. 60, n. 17; Nicole, op. cit., 153; Ducati, *Memorie della R. Accademia dei Lincei*, 1909, pag. 113. Lo Hauser fa il confronto tra l'Aglauride col vaso e la figura a destra dell'ariballo.

(2) *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική*, 1905, t. 3, pp. 119 e segg. Si veda anche Svoronos, op. cit., t. XCVII, n. 1879; e Reinach S., op. cit., II, pag. 360, 3.

(3) Lebas, *Monuments figurés*, t. 59; Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*, pp. 139 e seg., n. 1 (si vedi ivi la bibliografia anteriore). Si aggiunga: Rhomaios, op. cit., pp. 143 e segg., fig. 6; Reinach S., op. cit., pag. 358, 2.

(4) Op. cit., pp. 143 e segg., fig. 8.

(5) Per queste figure di Ninfe il Rhomaios richiama giustamente i tipi designati coi numeri 34-36 in Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*, tipi del repertorio di rilievi neo-attici.

plastiche hanno esercitato sugli anonimi ceramografi della serie A di vasi. Quando si osserva nel primo vaso della serie, nella pelike A. 1, la gentile figura di Kore appoggiata ad un pilastro; quando si osservano negli ultimi due vasi della serie, nei crateri policromi A. 46 e 47, la figura di Eros e quella di Afrodite, poggiata ad una colonnetta di acanto, rivestita del solo himation, che è, come nelle creazioni plastiche del sec. IV, disposto obliquamente sul petto; quando, ripeto, si osservano queste tre figure, a cui altre si possono aggiungere, non si può che seguire l'avviso del Furtwängler, il quale vedeva in esse il ricordo d'insigni lavori scultorii contemporanei.

Lo spirito prassitelico è comune alle gentili figure femminili e giovanili dei vasi della serie A, per quel che concerne l'atteggiamento loro assai aggraziato, col gentile incurvarsi del capo, con l'ondulata positura del corpo piegato su di un appoggio laterale.

Così anche il motivo del giovine ignudo con una piccola clamide gettata con noncuranza su di una parte del suo corpo, il motivo del giovine con gamba poggiata su di un'altura su cui si appoggia, pur essendo di carattere originariamente pittorico, risalendo con probabilità alla megalografia polignotea (1), acquista nei vasi della serie A, nelle idrie, per esempio A, 12 e A. 15, un aspetto eminentemente plastico. Ed i due efebi (forse in A 12 un Dioscuro; in A 15 Hermes) sono per noi, nel campo della ceramica, due figure dello stesso significato artistico di due note opere plastiche, cioè dell'efebo del Museo Capitolino (2) e dello Hermes che si allaccia i sandali (3). È il motivo che nel campo della plastica a tutto tondo pare che sia stato introdotto da Scopa, poichè, secondo ogni verisimiglianza, esso motivo era stato applicato dal grande artista di Paro al simulacro di Apollo Sminteo per la città di Chryse (4). È il motivo che nella plastica posteriore a Lisippo gode di un favore ancor più grande (5).

(1) Si veda il cratere cosiddetto degli Argonauti da Orvieto al Louvre (Furtwängler e Reichhold, t. 108). È poi questo motivo nel fregio del Partenone (Collignon e Boissonnas, *Le Parthénon*, t. 76, n. 29).

(2) Brunn-Bruckmann, t. 387; Helbig, I, n. 858 (Amelung); *Capitoline Museum, Catalogue*, Salone n. 21: copia di un originale della metà del secolo IV, della scuola attica.

(3) Brunn-Bruckmann, t. 67 (esemplare del Louvre). Si veda in Arndt (*La glyptothèque Ny-Carlsberg*, testo, fig. 95) la ricostruzione della statua con il corpo dell'esemplare Lansdowne e con la testa Fagan del Museo Britannico. Per questo tipo statuario si veda Arndt, op. cit., pp. 177 e segg.: esso rappresenterebbe Hermes, chiamato da Zeus mentre sta legando i sandali, e sarebbe opera lisippea. Adduce lo Arndt il confronto con ciò che è espresso in una moneta di Marciianopoli nella Mesia (Pick, *Die antiken Münzen Nordgriechenlands*, t. XVI, 25)

(4) Si veda la moneta di Alessandria Troade in Overbeck, *Griechische Kunstmythologie*, III, *Apollon*, *Münztafeln*, V, nn. 9 e 10; Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, II, pag. 245, fig. 122; Winter, op. cit., pag. 300, 1. Si cfr. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, pag. 524. Contrariamente a questa identificazione si sono pronunciati da ultimo il Savignoni (*Asonia*, II, 1907, pp. 40 e 63) ed il Cultrera (*Mem. della R. Acc. dei Lincei*, 1910, pag. 210).

(5) Cito, tra i monumenti dei primi tempi ellenistici, la bella tazza di argento dorato del Museo di Bari (Mayer M., *La coppa tarantina di argento dorato del Museo Provinciale di Bari*, 1910; Reinach S., op. cit., III, pag. 5; si cfr. Delbrück in *Arch. Anzeiger*, 1912, pp. 314 e segg., fig. 30-32); in essa tazza è pure una figura efebica (Adone?) ignuda, con piede su di un'altura; anche la donna seminuda e seduta (Afrodite?) trova analogia nei vasi della serie A. Se in realtà in questa tazza è il monogramma di Agatocle (317-289), si ha in esso la comprova per la sua datazione nei tempi proto-ellenistici.

Ma non solo pei motivi, sibbene anche per le proporzioni dei corpi efebici dei migliori vasi della serie A, mi pare di avvertire una colleganza con ciò che ci viene offerto dalla plastica contemporanea; la piccolezza della testa rispetto al corpo carnoso dall'ampio torace si può avvertire in figure atletiche della prima metà del secolo IV, come l'Apollo del gabinetto delle Maschere (1), della metà all'incirca dello stesso secolo; come l'apoxyomenos di Efeso (2): in figure atletiche infine, che preludiano l'apoxyomenos lisippeo (3), come l'efebo (o Hermes o Perseo o Paride o atleta) di Anticitera (4). Non sono più i forti atleti muscolosi ed asciutti del sec. V, che guardano baldanzosi dinnanzi a sè: ma una delicatezza formale, una espressione più spirituale si intravvedono nelle figure efebiche sopra accennate o nella pienezza molle della carne o nella nervosità dei tessuti e nel ripiegarsi o nell'incurvarsi del capo. E tutto questo mi sembra avvertibile anche nelle figure efebiche dei nostri vasi.

Parimenti, nella frequente espressione, in questi vasi, di donne che lasciano apparire ignude le loro forme, avvertiamo quella medesima tendenza che contemporaneamente si manifesta nelle creazioni plastiche, nelle quali sopra tutti è celebre Prassitele. E l'Afrodite Cnidia, il capolavoro del maestro, in cui trionfa la completa nudità della dea, è l'opera a cui la mente subito ricorre. Senza dubbio le figure femminili ignude dei vasi della serie A sono dovute a quel medesimo ambiente artistico che preparò la creazione della Cnidia.

E, come in questo capolavoro la nudità trova la sua spiegazione nel bagno, così nei vasi della serie A (ed alludo in special modo al bel coperchio di tazza A. 4 ed anche alla pelike A. 3) il bagno o le varie fasi dell'accurato abbigliamento femminile sono la causa della nudità, colà di dame, qui di Nereidi. Ma la nudità nella Cnidia non è scompagnata dalla presenza dell'abito; e così nei vasi, eccetto il caso in cui è rappresentato il momento proprio del bagno, la donna ci è rannicchiata sotto la doccia, vi è sempre l'avvicinamento del drappo al corpo denudato.

(1) Brunn-Bruckmann, t. 434. Si veda Furtwängler, *Meisterwerke*, pp. 587 e segg., fig. 125 (attribuito ad Euphranore; forse copia dell'Apollo Patroos dell'agorà ateniese); Amelung, *Die Sculpturen des vaticanischen Museums*, II, pag. 719, n. 443, t. 76, ed in Helbig, I, n. 254 (derivazione da un originale di arte peloponnesiaca del sec. IV); Bulle, *Der schöne Mensch*, t. 56, pag. 109 (età di transizione: primi decennî del sec. IV). Questi tre dotti, specialisti in scultura greca, si accordano nel riconoscere nell'Apollo del gabinetto delle Maschere la permanenza dei caratteri della vecchia scuola argiva.

(2) Von Schneider, *Ausstellung von Fundstücken aus Ephesos*, 1902; Hauser, *Oesterreichische Jahreshefte*, 1902, pag. 214 (opera di Daidalos, nipote di Policleto); Bulle, op. cit., t. 60, pp. 113 e segg. (copia di un originale della metà del sec. IV); Winter, op. cit., pag. 311, 5. Per la copia della Galleria degli Uffizi si veda: Amelung, *Führer durch Florenz*, n. 25; Furtwängler, *Meisterwerke*, pag. 470; Bulle, op. cit., fig. 21; Maviglia, *L'attività artistica di Lisippo ricostruita su nuova base*, 1914, pag. 18 e segg. (sarebbe la copia dell'apoxyomenos di Lisippo). Si veda anche Klein, *Geschichte*, II, pag. 393 (metà del sec. IV; della stessa scuola a cui appartiene Timoteo).

(3) Seguo sempre l'assegnazione a Lisippo dello apoxyomenos del Braccio Nuovo del Vaticano.

(4) Svoronos, op. cit., t. I-II, pp. 18 e segg.; Bulle, op. cit., t. 61, pp. 115 e segg.; Winter, op. cit., pag. 310, 4. Con ragione dice il Bulle che il bronzo di Anticitera sta all'apoxyomenos lisippeo come lo eroe o il Zeus di Monaco (Bulle, op. cit., t. 46) sta al doriforo di Policleto. Anche il Klein (op. cit., II, pp. 403 e segg.) vede in questo bronzo un'opera pre-lisippea.

E si hanno poi i casi, assai frequenti, in queste serie di prodotti vascolari, in cui il corpo è seminudo ed alcune parti di esso sono ricoperte dal solo himation: la nudità del tòrso contrastante con la parte inferiore del corpo avvolto nel mantello costituisce il tema trattato in due opere celebri, i cui originali sono certamente contemporanei, o quasi, ai migliori vasi della serie A: nella Afrodite di Arles (1) e nella Afrodite di Capua (2).

Infine il motivo non raro dello himation che vien stretto tra le gambe ha il suo riscontro in prodotti non solo della plastica, ma anche della glittica. Menziono infatti una Afrodite di Ostia del Museo Britannico (3), nella quale mi pare innegabile il carattere prassitelico, e menziono il bel calcedonio del Museo Britannico, con una Nike che erige un trofeo (4).

§ 4.

È innegabile che i migliori vasi della serie A (1-9) rappresentano una rinascita dell'arte ceramica attica. Dopo la virtuosità meravigliosa dello stile miniaturistico del « ciclo di Midia », si avverte uno scadimento nella produzione ceramica, nella quale l'accuratezza « midiaca » degenera in sciatterìa. Invece, novella vita viene infusa nei migliori prodotti di cui abbiamo trattato; ma è una vita fittizia, è un breve rinvigorimento di un'arte industriale che ha già percorso il suo ciclo glorioso nelle varie

(1) Brunn-Bruckmann, t. 296; Winter, pag. 312, 2; il tòrso assai bello di Atene assai più vicino all'originale è edito in Brunn-Bruckmann, t. 300: Bulle, op. cit., t. 159. L'attribuzione a Prassitele, e alla fase giovanile della sua arte è sostenuta dai più. Menziono: Bernoulli, *Aphrodite*, pag. 213; Furtwängler, *Meisterwerke*, pp. 547 e segg.; Amelung, *Führer in Florenz*, pag. 109; Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, II, pag. 270; Klein, *Praxiteles*, pp. 293 e segg.; Bulle, op. cit., pp. 342 e segg. Si veda invece Reinach S., *Recueil de têtes antiques*, pp. 105 e seg.

(2) Brunn-Bruckmann, t. 297; Winter, op. cit., pag. 312, 1; si veda sul capo Caetani, copia dal medesimo originale, Amelung in Brunn-Bruckmann, t. 593 con testo; Mariani in *Guida Ruesch*, n. 251. L'originale fu riferito a Scopa dal Furtwängler, op. cit., pag. 628 e segg. e dal Klein, op. cit., pag. 283. Tale riferimento è combattuto dallo Amelung, il quale segue il Furtwängler nello ammettere che l'originale doveva stare sull'Acrocorinto, e questo sulla base di monete (Imhoof-Blumer e P. Gardner, *Numism. comm. on Pausanias*, t. G, 121-126).

Per altre rappresentazioni di donne seminude in altre serie di monumenti, cito la incisione di uno specchio (Walters, *Catalogue of bronzes, British Museum*, n. 289; Bulle, op. cit., fig. 187, pag. 605). La data ivi segnata, cioè la fine del sec. V, mi pare troppo alta: vi è Afrodite che giuoca con sassolini con Pane. Cito inoltre un anello di oro dalla Crimea, in cui è certo un ricordo di un simulacro di Afrodite (*Compte-rendu, Atlas*, 1862, t. VI, 6; Daremberg, Saglio, Pottier, I, fig. 2173).

(3) Smith, *Catalogue of sculptures, British Museum*, III, n. 1577; Bulle, op. cit., fig. 83, pag. 339.

(4) *Jahrbuch des Instituts*, 1888, t. 8, 10; Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, t. XIII, 37: è un capolavoro di primo rango, secondo il Furtwängler, ed è insignito dalla firma di Onata (?). Recenziore è il tipo della Nike, di fronte, che inchioda un elmo su di un trofeo in tetradrammi di Siracusa, di Agatocle (Hill, *Coins of ancient Sicily*, t. XI, 13, 14; Head, op. cit., fig. 105). Si cfr. anche la figura di Aminone con la idria ed il tridente su di un granato da Kertsch (*Antiquités du Bosphore*, ed. Reinach S., t. XVII, 7).

sue fasi e che è destinata a perire. Ed invero, come già si è notato, subito dopo i migliori esemplari (A. 1-9) si osservano i segni precursori di un lento intirizzirsi delle forme, di un lento disgregarsi delle composizioni, e malamente i vistosi colori, le rilucenti dorature servono a mascherare, a diminuire le deficienze sempre più grandi.

Tale breve rifiorimento con intenti diversi di arte e che si esplica con opere così suggestive come i vasi elencati nella serie A. sotto i nn. 1-9, a quale causa è dovuto?

Questi vasi migliori sarebbero da ascrivere ai primi anni del secondo venticinquennio del sec. IV. Sono questi gli anni in cui Atene ritorna in parte alla sua antica possanza: gli anni in cui riacquista, sebbene non più assoluta, la sua egemonia sull'Egeo. Atene, uscita depressa e avvilita dalla lunga e rovinosa guerra del Peloponneso, dopo aver visto disgregarsi il suo impero marittimo e dopo aver visto i suoi commerci, tra i quali non ultimo quello dei vasi del Ceramico, illanguidirsi, va risorgendo a novella vita nei primi decenni del secolo IV.

E l'anno dell'arcontato di Nausinico (378-377) segna il ristabilimento della lega navale [1]; non più la lega come era nella età periclea, ma la lega navale, in cui i varî Stati sono autonomi ed a cui aderisce Tebe, che è nel cammino ascendente della sua grandezza. Ma è pur sempre una lega in cui Atene primeggia: e frutti di questa lega sono, politicamente, le vittorie sugli Spartani, quella di Nasso per opera di Cabria (9 settembre 376), quella di Leucade per opera di Timoteo (27 giugno 375), che schiudono la via alla pace, favorevolissima per Atene, del giugno 371.

Tale politica, che allarga considerevolmente il prestigio di Atene non solo nel mare Egeo, ma anche nello Jonio, poteva dare ad Atene non solo la sicurezza, ma altresì il benessere, la ricchezza; poteva rendere più frequentate le vie del commercio. E, se importanti furono le riforme sociali, politiche ed economiche, e se appunto a questo tempo appartiene la maestosa costruzione del Dipylon [2], e se in questo tempo il cimitero di Haghia Triada va adornandosi di sontuosi monumenti funebri [3], e se pure a questo medesimo periodo risale, come è probabile, la rinnovazione dell'uso delle anfore panatenaiche dipinte, che richiamavano tempi della grandezza di Atene [4], credo legittimo di ammettere anche che a questi anni risalga il rifiorire dell'arte ceramica, con gl'intenti di ripristinare, pure per questa arte industriale gloriosa, i gloriosi tempi del secolo V.

L'esito disastroso della guerra del Peloponneso doveva aver dato un fiero colpo a questa industria, che fioriva in precipuo modo per le clientele dell'estero. Mentre non credo che la ceramica attica abbia molto sofferto in mezzo alle ultime vicende della guerra, perchè di varia fortuna per le due parti combattenti, ammetto invece che la disfatta di Egospotami con le sue conseguenze terribili per Atene, abbia influito sulla decadenza dell'industria ceramica, come si avverte nei primi decennii del sec. IV, nei quali per di più vediamo ceramografi attici trasportare la loro arte nell'Italia meri-

(1) Si veda il documento originale nella epigrafe scoperta nel 1851 ed edita in *C. I. A.* II, n. 17; si cfr. Reinach S., *Traité d'épigraphie grecque*, 1885, pp. 32 e segg.

(2) Judeich, *Topographie Athens*, pag. 125.

(3) Si veda Brückner, *Der Friedhof am Eristanus, bei der Hagia Triada*, Berlino, 1909; si cfr. Collignon, *Les statues funéraires*, pp. 94 e segg.

(4) Von Branchitsch, *Die panathenäischen Preisamphoren*, pag. 81.

dionale. Il rifiorimento di questa industria si riallaccia adunque alle rinnovate relazioni commerciali di là dal mare, relazioni che furono rese più agevoli dall'energico risorgimento politico della città. E verisimilmente tale rifiorimento fu aiutato dai frequentissimi rapporti di grande amicizia che si istituiscono tra Atene ed il re del Bosforo Cimmerio Leucone I (389/388-349/348) [1]; alle lontane spiagge del Ponto Eussino viene indirizzata la merce ceramica; ed i magnifici prodotti attici, insigniti di sacre figure di personaggi eleusinii e di gentili figure femminili del signorile mondo ateniese, vanno ad arricchire il corredo di tombe semi-barbariche. Il novello impulso che ebbe l'arte ceramica fu certo in parte dovuto all'appassionata ricerca dei prodotti della industria ateniese per parte dei ricchi abitanti del Bosforo Cimmerio; ed è perciò verisimile, come si è visto per Xenophantos, l'autore del noto ariballo, che coroplasti e ceramografi ateniesi abbiano immigrato là dove la loro produzione tanto era ricercata.

Ma, ripeto, la rinascita ebbe corta durata, nè valse a ridare la gioventù e la vigorìa alla pianta già invecchiata. Fu come una breve, troppo breve stagione autunnale arrisa dal sole tepido, dall'aria tranquilla, dal cielo sereno, ma precorritrice delle brume e del freddo dell'inverno.

[1] Si veda a pag. 272.

EPILOGO.

Alle osservazioni d'indole analitica e sintetica, contenute nei tre capitoli del presente lavoro, aggiungo, per maggior chiarezza, un breve epilogo come compendioso riassunto dei risultati delle mie indagini sul materiale ceramico attico del secolo quarto.

Questo materiale mi è stato fornito esclusivamente dalle varie pubblicazioni a me note: del materiale inedito, e deve essere molto, specialmente nell'Eremitaggio di Pietrogrado e nel Museo Nazionale di Atene nulla è stato da me preso in esame o reso noto mediante riproduzioni.

Ed invero, anche se si prescinde dalle difficoltà che avrei incontrato nel chiedere la primizia in pubblicazione di materiale sinora inedito e, talvolta forse neanche esposto, mi pare che i vasi sin qui pubblicati, e che sono stati oggetto di mia indagine, per loro stessi, siano in modo più che sufficiente idonei a darci una idea esatta delle varie tendenze, dei varii caratteri della produzione ceramica attica del pieno secolo quarto e della fine del medesimo secolo.

Così, avendo stabilito alcune serie di vasi, sono certamente convinto che il numero degli esemplari di ciascuna serie possa essere suscettibile di aumento, talora, anzi spesso, non insignificante. La enumerazione che ne fatta avrebbe adunque una importanza meramente pratica per agevolare lo studio di ogni singola serie. Ma mi preme di avvertire che non ho avuto per certo la pretesa, con questa enumerazione, di avere raggiunto la compiuta conoscenza di tutti gli esemplari editi per ogni serie. Anzi, ciascuna di queste serie avrà nella realtà un numero di esemplari, tra editi ed inediti, che forse non sarà proporzionato ai numeri da me espressi. Per esempio, se nella serie A sono arrivato ad elencare 47 esemplari e nella serie C appena 9, ciò non vuol dire che nella realtà esiste tale proporzione di numeri tra le due serie. Per la prima, A, trattandosi di vasi molto più interessanti per stile, ma specialmente per contenuto, le pubblicazioni sono state di certo molto più frequenti che non per la seconda C, in cui i vasi hanno un disegno più sciatto, un contenuto uniforme dionisiaco e per cui adunque si deve ammettere che esista proporzionalmente un maggior numero di vasi inediti che non per la serie A.

La ripartizione del materiale ceramico del secolo IV in gruppi distinti mi sembra una necessità imposta dal carattere generale di questa ceramica. È infatti una produzione del tutto anonima quella che è stata da me presa in esame se si eccettui il singolare ariballo a pittura e a rilievo con la non meno singolare firma di Xenophantos, che si professa ateniese: ariballo che, del resto, se non è molto vicino, non deve essese poi neanche tanto lontano, per età di esecuzione, dalla idria firmata da Meidias. Ed invero questa assenza di firme di ceramografi costituisce anch'essa un carattere di decadimento di queste ultime fasi della ceramica attica. La quale ebbe

certamente il suo più fulgido periodo nei decennii attorno alla fine del secolo VI e dell'inizio del secolo successivo, quando fiorirono tanti ceramografi veramente insigni, ognuno dagli altri differente e distinguibile per caratteri suoi peculiari di stile. Il periodo dei maestri di tazze di stile severo costituisce senza dubbio la ἀκμή dell'arte ceramica di Atene; non mai, se non come allora, questa arte assurse all'altezza delle altre arti figurative e tettoniche. Questo periodo è il più alto risultato di una lunga e penosa ascesa dalle forme rudimentali ed infantili e di carattere del tutto anonimo. L'individualismo di stile nella pittura ceramica attica, in seguito, va sempre più facendosi meno avvertibile lungo tutto il secolo V e dà luogo ad un carattere di collettivismo stilistico; onde agli indirizzi individuali di stile, contemporanei (es. stile di Eufronio, di Brigo ecc.), vanno man mano sostituendosi indirizzi generali e successivi di espressioni artistiche determinate (es. stile polignoteo, stile fidiaco, stile miniaturistico ecc.); ed un indizio concreto di tale progressiva sparizione di stili individuali è appunto dato dalla sempre minor frequenza di firme di ceramografi nella congerie di esemplari a noi pervenuti.

Nella ceramica del secolo quarto mi pare adunque impossibile rintracciare la manifestazione di un'opera veramente e prettamente individuale, onde v'è la necessità, a mio giudizio, di ripartire il materiale, a noi noto, in gruppi, in serie di esemplari appartenenti a determinati indirizzi o anche palesanti comunanza di contenuto, data la quasi meccanica ripetizione stereotipata e stucchevole di determinati schemi compositivi.

La serie A, con quarantasette esemplari, comprende i vasi migliori non solo, ma di carattere più singolare in tutta la industria ceramica attica del sec. IV. Mediante gli esemplari da me presi in considerazione, credo che si possa seguire nelle varie fasi (sei di numero) il progressivo irrigidimento del nobilissimo disegno, quale si appalesa nei primi (1-9) prodotti della serie e quale è preparato da alcuni prodotti di transizione. I quali ultimi possono essere collocati nei primi anni del secolo IV, ricollegandosi ai varî indirizzi di pittura ceramica della fine del secolo precedente, di cui esibiscono i caratteri fusi assieme o assieme riuniti.

È un decadere lento, ininterrotto, dovuto non tanto ad incapacità artistica, quanto alle condizioni di esaurimento della industria ceramica.

È un decadere che ho creduto di rendere chiaro specialmente mediante i confronti tra i varî schemi figurativi che, con sempre minori variazioni, sono di continuo riprodotti in queste opere vascolari. Nella quale va sempre più prevalendo, sulla espressione di figure a semplice disegno, la espressione di figure a colori vivacissimi con ricche dorature ed anche a rilievo. Onde si avverte, alla fine, l'apparizione di vasi esclusivamente policromi, ma in cui le figure, perdendo ogni espressione vitale, ci si manifestano come fantasmi inespressivi. Ma durante tutta questa produzione migliore, elencata nella serie A, non viene mai a mancare la diligenza in questi anonimi ceramografi; la coscienziosa esecuzione dei più minuti particolari e la ricerca di ricco effetto si avvertono sempre insieme riunite, anche in figure pervase da rigidezza o innaturali nelle sproporzionate parti dei loro corpi.

È questo un fenomeno curiosissimo di esaurimento di un determinato ramo dell'arte, della pittura ceramica, in mezzo al pieno fiorire di tutta l'arte figurativa con

nomi insigni quali quelli di Scopa, di Prassitele, di Apelle. Nelle officine del Ceramico, non più frequenti nè più così piene di vita come nei tempi passati dovevano invero lavorare non artisti, ma artigiani che ripetendo, talora con inconscienza, motivi e schemi di prodotti precedenti o di opere artistiche contemporanee, se palesavano la loro manchevolezza espressiva nel disegno e nella composizione, dovevano d'altro lato immaginare che pregio maggiore sarebbe derivato a ciascun vaso dalla esuberante profusione di dorature e di colori. Non più artisti disegnatori sono i ceramografi dell'Atene del sec. IV, ma mediocri coloristi.

Mi pare di avere a sufficienza assodato quali sono i temi con predilezione trattati nella tarda pittura ceramica: i miti, in modo prevalente (scene eleusinie e dionisiache, lotta di Peleo e di Tetide, giudizio di Paride, Paride ricevuto da Elena, Afrodite su cigno, Europa sul toro), e le scene della vita privata, in modo esclusivo (scene nuziali ed erotiche, scene di bagno e di abbigliamento, scene di danza e del culto di Adone), glorificano la donna: in tal modo, pel contenuto, si ha una continuazione di ciò che è predominante carattere nelle pitture dei vasi della fine del sec V. Solo in poche composizioni mitiche l'elemento femminile o erotico non ha importanza alcuna (oracolo di Themis, gara di Apollo e Marsia, e di Athena e Poseidon).

Come in sottordine alla serie A, sono altri gruppi di vasi che alla serie medesima si riallacciano, ma ne possono essere distinti pei loro caratteri speciali di espressione, dovuti in modo esclusivo ai varî concetti che in questi gruppi sono espressi. Come si vede, è il contenuto che dà la intonazione alle pitture vascolari, poichè a un determinato contenuto corrispondono, per la ripetizione dei soliti motivi e schemi, apparenze determinate e ben distinte di stile.

Nel gruppo B si hanno scene di movimento assai concitato e, per lo più, di lotta (imprese di Eracle, di Teseo, di Perseo; lotte contro Centauri, contro Amazzoni, contro orientali): anche qui possiamo avvertire, in modo consimile che nella maggiore serie A, un graduale decadimento.

Nel gruppo D, non molto rappresentato, si hanno scene marine, e quasi sempre l'azione mitica si riferisce ad Europa trasportata dal toro.

Al gruppo E appartengono i vasetti minori, per lo più ariballi, in cui la più sciatta esecuzione e la smoderatezza nella policromia e nella doratura si accompagnano ad un carattere di ripetizione maggiormente stucchevole dei soliti schemi figurativi. Accanto a pochi esemplari con mitico contenuto (centauromachia, gigantomachia, scene afrodisiache), si ha la grande maggioranza di questi vasetti con allusioni erotiche o nuziali; e spesso gli schemi compositivi sono ristretti a pochissime figure, due per lo più.

Questi tre gruppi (B, D ed E) sono, come ho sopra notato, rami speciali della serie A, di cui hanno in comune una intonazione di stile, ma da cui si distaccano per una maggiore negligenza di espressione artistica, più avvertibile negli ultimi dei vasi delle serie B e E che non nei pochi esemplari del gruppo D.

Più distinta è invece la serie C, di contenuto dionisiaco, nella quale mi pare che si manifesti tuttora conservato, ma tralignato in grande frettolosità di espressione e talora in monotonia di schemi e di contenuto, l'indirizzo proprio dei vasi della

fine del sec. V, ed essenzialmente di contenuto dionisiaco. Anche qui, come per la serie A, mi pare che esistano esemplari precursori che si riallacciano ai prodotti finissimi del V secolo; alcuni di tali esemplari ho creduto opportuno di menzionare cercando di porli in conveniente luce: essi possono essere collocati in posizione parallela rispetto ai migliori vasi della serie A. È in realtà l'indirizzo, per dir così, midiaco che con questi vasi permane attraverso grandissima parte del secolo IV, nè mi sono peritato di ascrivere a questa decaduta fase di tale indirizzo il noto *πίναξ* votivo di Niinnion alle divinità di Eleusi.

Le serie ulteriori (F e G) rappresentano altro materiale, ma di fattura ancor più scadente e trasandata. Anche qui la distribuzione dei varî prodotti è più che altro basata sulla comunanza o sulla differenza di contenuto di vaso e vaso.

Invero nella serie F, contenente vasi con figure di orientali e di grifoni, si ha una testimonianza del grande favore a cui assurgono questi tipi di figure nell'arte del sec. IV, alludenti alle mitiche lotte tra gli Arimaspi ed i mostruosi custodi dell'oro nelle lontane regioni asiatiche. Dati gli attivi scambi commerciali tra Atene ed il Bosforo Cimmerio, che era lungo il cammino conducente alle misteriose regioni aurifere, e data la assai grande importazione di vasellame attico nelle rive settentrionali del mar Nero, è naturale che i ceramografi attici (siano quelli lavoranti in patria, siano quelli presumibilmente immigrati nel Bosforo) in molti dei loro dozzinali prodotti, alludessero in certo qual modo al mondo scitico-orientale e alle fantastiche figure dei grifoni. Nè mi è sembrato poi cosa priva di valore l'accentuare il grande favore con il quale la mostruosa forma del grifone è rappresentata in tutto il materiale archeologico figurato che è uscito dai tumuli funerarî della Crimea. Ora, a capo di questa produzione della serie F è necessario di collocare l'ariballo firmato da Xenophantos, ariballo in cui, accanto alla figura del grifone, appare quella del leone cornuto ed alato, peculiare pur essa dell'ambiente bosforano e, specialmente, di Panticapeo. Questo ariballo si ricollega alla produzione, per dir così, midiaca; in tal modo è pur sempre l'indirizzo midiaco che si può riconoscere nei vasi della serie F, degenerato da ciò che si palesa nel suddetto ariballo di Xenophantos.

Parecchio materiale ceramico di arte scadentissima e dozzinale, con riproduzione quasi meccanica di usuali motivi e schemi, costituisce la serie G; tale produzione, di assai mediocre importanza e che ho creduto opportuno di citare solo per alcuni esemplari, che ci offrono la tipologia delle scene e dei motivi riprodotti (inseguimento amoroso, figure di cavaliere e di Menade fuggente, scene di allusione amorosa col gigantesco capo di Afrodite, *ἐπαύλια*), può essere ritenuta contemporanea, per gran parte, alle ultime fasi della serie A.

Infine la serie H comprende pochi esemplari di ceramica ad esclusivo rilievo; data la policromia, quasi di rilievo colorato, di parte di scene di parecchi dei vasi della serie A; dato l'uso promiscuo di disegno e di rilievo in due prodotti, cioè la idria con la gara di Athena e di Poseidon e l'ariballo di Xenophantos, mi pare che questa produzione a rilievo della serie H possa ottimamente far parte del campo di indagine di tutta la ceramica attica del sec. IV, tanto più che vi sono avvertibili gli stessi accenti di arte dei vasi delle altre serie e, specialmente, della serie A.

Non nego che uno dei miei maggiori sforzi è stato quello di fissare dentro limiti cronologici sufficientemente precisi tutta questa produzione attica del sec. IV. Osservazioni d'indole stilistica con confronti adeguati coi vasi che sarebbero da porre, secondo il mio convincimento, verso la fine del sec. V, confronti da cui scaturiscono non solo somiglianze coi migliori vasi della serie A, ma anche, e specialmente, forti divergenze; considerazioni di carattere stratigrafico, risguardanti cioè il materiale concomitante di alcuni vasi di cui ho trattato (oreficerie, ceramica verniciata in nero e baccellata, monete, sarcofagi lignei); confronti con opere plastiche, siano rilievi, siano statue, nel quale còmpito non ho fatto che seguire quanto il Furtwängler aveva già additato; tutto ciò mi ha fermamente indotto a collocare i primi e più insigni vasi della serie A nell'inizio del secondo venticinquennio del secolo IV, a collocare gli ultimi prodotti di ceramica attica figurata verso la fine del secolo medesimo. E per davvero i migliori vasi della serie A (nn. 1-9) sono la eloquente testimonianza di una rinascita, di assai breve durata, nella ceramica attica, che, dopo la fine del sec. V, già era avviata a decadimento. Di tale decadimento e di tale rinascita sono tutt'altro che alieno di attribuire la causa, per gran parte, alle condizioni politiche della città di Atene, tristamente abbattuta dopo la guerra del Peloponneso, risollevata a relativa floridezza tra il 380 ed il 370.

INDICE

Introduzione . . . . . pag. 213

Capitolo primo: **Elenco di alcuni vasi attici del secolo IV e loro caratteri** (Serie A e sotto-gruppo B). . . . . pag. 215

§ 1. La pelike eleusinia e il coperchio di tazza con scena nuziale da Kertsch e i vasi affini (serie A, 1-9). — Peculiarità di questi vasi di nobile disegno. § 2. Il secondo sotto-gruppo della pelike di Themis da Kertsch (A, 10-16). § 3. Incipiente decadimento stilistico. — Confronti di schemi e di motivi. — Decadimento ancor più avvertibile nel disegno. § 4. La pelike di Marsia e di Apollo da Kertsch ed il frammento di San Luigi di America (A, 24 e 25). — Caratteri della pelike di Marsia e di Apollo e dei vasi ad essa affini (A, 26-29). — Caratteri del frammento di San Luigi e dei vasi ad esso affini (A, 30-32). — Progresso ancor più accentuato di decadimento. § 5. La idria con la gara di Athena e di Poseidon, da Kertsch (A, 33). — Avanzato intirizzimento nel disegno e scadimento nella composizione. — L'anfora e la pelike (A, 34 e 35). § 6. La idria del giudizio di Paride da Alessandria (A, 36) e suoi caratteri. — Pieno intirizzimento espressivo. — Altri vasi della ceramica attica figurata (A, 37-44). § 7. Vasi a figure esclusivamente policrome (A, 45-47). — Loro caratteri ed avvicinamenti ai vasi precedenti. — La ceramica attica ellenistica. — La figura umana in questa ceramica. § 8. La idria di Herakles nell'orto delle Esperidi, dalla Cirenaica (B, 1) ed il sotto-gruppo B. — Caratteri di facile negligenza nel disegno. — Le due pelikai di Herakles e del centauro da Kertsch e da Taman (B, 2 e 3). — I vasi (B, 4-13) ed il progressivo decadimento che dimostrano. § 9. Le forme dei vasi della serie A e del sotto-gruppo B. — Gli ornati. — Le rappresentazioni figurate di questi vasi e dei vasi della fine del secolo V. — La predominanza delle figure femminili. — Le scene nuziali ed erotiche. — Le scene mitiche. — Gli schemi ed i motivi delle figure. — Loro caratteri espressivi. — Confronti e differenze dei vasi della fine del sec. V. — La pettinatura femminile. — I vestiti femminili. — La policromia. — Scadimento progressivo nella composizione delle scene. — I luoghi di provenienza dei vasi della serie A e del sotto-gruppo B.

Capitolo secondo: **Altre serie di vasi attici del secolo IV** (serie C-H) . . . . pag. 273

§ 1. Il cratere dionisiaco di Monaco (C, 1) e confronti con vasi della serie A. — I vasi (C, 2-9). — Il pinax di Niinnion. — Gruppo di vasi dionisiaci anteriori alla serie C. — Caratteri di questi vasi e loro legami con altri. — Altri vasi congeneri di negligente espressione. § 2. I due piatti di Europa sul toro, da Taman (D, 1 e 2). — I frammenti di piatti per pesce, da Taman (D, 3 *a-n*). — Altri vasi con scene marine (D, 4-7). — Il gruppo marino di Scopa e varî monumenti con figure di Nereidi. — I piatti per pesce senza decorazione di figure umane. § 3. Gli ariballi e le lekythoi (serie E). — Scene mitiche. — Scene afrodisiache. — Il ringraziamento o l'offerta, alla dea Afrodite, degli sposi o della amante. — Lo schema della scena della donna e dell'Eros e sue varianti. § 4. L'ariballo di Xenophantos. — La leggenda degli Arimaspi e dei grifoni. — Le rappresentazioni del grifone su monumenti bosforani. — La figura del leone cornuto ed alato che vi è rappresentata. — Datazione dell'ariballo di Xenophantos. — Le lotte degli Arimaspi su vasi attici (F, 1-11).

Altre rappresentazioni di Arimaspi e di grifoni (F, 12-17). § 5. I vasi con le figure dell'Arimaspe inseguente e della donna fuggente (G, 1-8). — I vasi con Eros inseguente una donna (G, 9-13). — Vasi adorni con testa femminile colossale (G, 14-15; G, 17-22). — Carattere afrodisiaco di questa testa. — Vasi con testa colossale di altra divinità (G, 16) o di carattere generico (G, 23-26). — Schemi di scene di *ἐπαύλια* su alcuni tardi prodotti (G, 27-30). § 6. I vasi con figure esclusivamente a rilievo (H, 1-15) — La idria eleusinia da Cuma (H. 1): suo contenuto e caratteri stilistici e tecnici. — La idria di Lampsaco (H, 2). — La pelike Botkin e il frontone orientale di Tegea. — Origine attica della idria di Lampsaco. — La forma di terracotta dalla collina del Filopappo (H. 3). — I vasetti a rilievo con scene nuziali (H, 4-6). — Scene di abbigliamento, dionisiache, mitiche su vasetti a rilievo (H, 7-12) — e scene della Iliupersis (H, 13-16).

CAPITOLO TERZO: **Osservazioni ulteriori e confronti risguardanti la ceramica attica del secolo IV** . . . . . pag. 322

§ 1. La cronologia dei prodotti seriori della ceramica attica. — Il termine cronologico più basso a cui giunge la ceramica attica. — Il limite cronologico più alto pei prodotti della serie A. — L'ariballo ciprioto della uccisione delle Sfinge. — Il cratere berlinese di Perseo e di Andromeda. — Di alcuni prodotti ceramici attici dall'Italia meridionale. — L'influsso attico in alcuni prodotti ceramici italioti dell'inizio del sec. IV. — Osservazioni sullo svolgimento della ceramica in Apulia ed in Lucania. — La idria berlinese di Afrodite *πάνδημος*. — Osservazioni sullo svolgimento della ceramica italiota nella Campania. § 2 Osservazioni stratigrafiche concernenti alcuni vasi del sec. IV. — Gli oggetti preziosi concomitanti alcuni vasi delle serie A-H. — La ceramica verniciata e baccellata. — La lekythos configurata di Kertsch con uno Scita danzante. — Le monete concomitanti alcuni vasi della serie A-H. — I sarcofagi lignei. § 3. Confronti con produzioni plastiche contemporanee. — Con le sculture dello Asclepieion di Epidauro. — Col rilievo del trattato tra Atene e Corcira. — Con le lastre di Mantinea. — Con il sarcofago sidonio delle afflitte. — Con tipi femminili con chitone ed himation in statue e in rilievi. — Col rilievo del trattato tra Atene e Stati del Peloponneso. — Con sculture e col fregio del Mausoleo. — Con la colonna *caelata* dell'Artemision di Efeso. — Col fregio del monumento di Lisicrate. — Le figure di danzatrici e confronti con rilievi e la «Sosandra» dello Studniczka. — Caratteri plastici di figure dei vasi della serie A. — Il tipo dell'efebo col piede su rialzo. — Caratteri delle figure efebiche. — Le nudità femminili nei vasi e nella plastica contemporanea. § 4. La ceramica attica e il risorgimento politico di Atene nei decennii anteriori alla metà del sec. IV. — I rapporti commerciali col Bosforo Cimmerio.

EPILOGO . . . . . pag. 362

AVVERTENZA

Le riproduzioni di pitture vascolari nelle tavole I, II, III, 2, IV, 1, V, VI e VII e nelle figure 5, 10, 11 sono state desunte dall'opera Furtwängler e Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, col permesso accordato dalla Casa editrice F. Bruckmann A.-G. di Monaco (Baviera) fin dal giorno 5 novembre 1914.

1: Pelike da Kertsch, lato A (= A, 1).

2: Pelike da Kertsch, lato B (= A, 1).

Coperchio di tazza da Kertsch (= A, 2).

1: Pelike da Camiros (= A, 3).

2: Pelike da Kertsch (= A, 11).

1: Idria da Kertsch (= A, 12).

2: Idria dalla Cirenaica (= A, 17).

1: Pelike da Kertsch, lato A (= A, 24).

2: Pelike da Kertsch, lato B (= A, 24).

1: Idria da Alessandria (= A, 36).

2: Idria dalla Cirenaica (= B, 1).

1: Cratere da Atene, lato A (= A, 46).

2: Cratere da Atene, lato B (= A, 46).

3: Cratere da Atene, lato A (= A, 47).

4: Cratere da Atene, lato B (= A, 47

1: Coperchio di tazza da Kertsch (A. 10).

2: Piatto per pesce dalla Crimea (D, 1).

Idria a rilievo da Cuma (= H, 1).

N. B. — A partire dal vol. XII i volumi delle *Memorie* della Classe di scienze morali, storiche e filologiche, non contengono più le *Notizie degli Scavi*, le quali formano una serie a parte.

CONDIZIONI DI ASSOCIAZIONE

RENDICONTI DELLA CLASSE DI SCIENZE MORALI, STORICHE E FILOLOGICHE DELLA R. ACCADEMIA DEI LINCEI

I Rendiconti della Classe di scienze morali, storiche e filologiche della R. Accademia dei Lincei si pubblicano una volta al mese. Essi formano un volume all'anno.

Il prezzo di associazione per un anno è per tutta l'Italia di L. **10**; per gli altri paesi le spese di posta in più.

RENDICONTI DELLA CLASSE DI SCIENZE FISICHE MATEMATICHE E NATURALI DELLA R. ACCADEMIA DEI LINCEI

I Rendiconti della Classe di scienze fisiche, matematiche e naturali della R. Accademia dei Lincei si pubblicano due volte al mese. Essi formano due volumi all'anno, corrispondenti ognuno ad un semestre.

Il prezzo di associazione per ogni volume è per tutta l'Italia di L. **10**: per gli altri paesi le spese di posta in più.

Le associazioni si ricevono esclusivamente dai seguenti editori-librai

Ermanno Loescher & C.° — *Roma, Torino* e *Firenze*.

Ulrico Hoepli. — *Milano, Pisa* e *Napoli*.